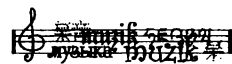


Ф_{илософское}
О_{бразование}

Т. В. ЛАЗУТИНА

ЯЗЫК МУЗЫКИ





РОССИЙСКОЕ ФИЛОСОФСКОЕ ОБЩЕСТВО
МЕЖВУЗОВСКИЙ ЦЕНТР
ПРОБЛЕМ ГУМАНИТАРНОГО И СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОГО
ОБРАЗОВАНИЯ ПРИ УРАЛЬСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ
УНИВЕРСИТЕТЕ ИМ.А.М.ГОРЬКОГО

Серия
«Философское образование»

Редакционный совет серии:

*В.В.Ким (председатель), В.И.Копалов, К.Н.Любутин,
Ю.И.Мирошников, Л.А.Мясникова, В.И.Плотников,
В.Д.Толмачев (редактор-координатор), Н.Н.Целищев,
Л.П.Чурина (ученый секретарь)*

РОССИЙСКОЕ ФИЛОСОФСКОЕ ОБЩЕСТВО
МЕЖВУЗОВСКИЙ ЦЕНТР
ПРОБЛЕМ ГУМАНИТАРНОГО И СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОГО
ОБРАЗОВАНИЯ ПРИ УРАЛЬСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ
УНИВЕРСИТЕТЕ ИМ.А.М.ГОРЬКОГО
ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НЕФТЕГАЗОВЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

Серия
«Философское образование»
Выпуск 39

Т.В.ЛАЗУТИНА

ЯЗЫК МУЗЫКИ

МОНОГРАФИЯ

Екатеринбург
Издательство «Банк культурной информации»
2008

УДК 1
ББК 87.3
Л17

*Печатается по решению
Межвузовского Центра проблем гуманитарного
и социально-политического образования*

Научный редактор:

В. В. Ким, доктор философских наук, профессор

Рецензенты:

*Ю. И. Дерябин, зав. кафедрой гуманитарных и социальных наук,
кандидат философских наук, доцент Тюменского Государственного
Архитектурно-Строительного Университета*

*О. Л. Девятова, доктор культурологии, профессор кафедры
культурологии Уральского государственного университета
им. А. М. Горького.*

Лазутина Т. В.

Л17 Язык музыки : Монография / Т. В. Лазутина ; Рос. филос. о-во и др. — Екатеринбург : Издательство «Банк культурной информации», 2008. — 192 с. — (Сер. «Филос. образование» / Ред. совет : В. В. Ким (предс.) и др.; Вып. 39).

ISBN 978–5–7851–0684–0

Музыка – особое бытие, специфическая форма жизнедеятельности, искусственная среда, созданная людьми на протяжении тысячелетий, вырабатывавшая свои специфические символы, приводящие к созданию языка, знаковой системы в подлинном смысле слова. Это вид искусства, отражающий явления окружающей действительности в образах, которые, воздействуя на восприятие, воплощаются посредством музыкальных звуков (тонов). Центральной проблемой предлагаемой монографии является анализ бытия музыки. Рассматриваются вопросы, связанные с выявлением природы языка музыки: поиском его специфики, выделением структуры и функций, что является предметом исследования в рамках философии музыки. Концепция исследования определяется пониманием музыки, ее языка как символотворчества, обусловленного культурно–историческим контекстом.

Книга адресована всем, кто интересуется философией музыки, проблемами музыкальной семиотики. Она будет полезна как музыкантам-профессионалам, музыковедам, так и широкому кругу читателей. Для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов вузов.

УДК 1
ББК 87.3

ISBN 978–5–7851–0684–0

© Т. В. Лазутина, 2008
© А. М. Соколов, рисунок, 2008
© Банк культурной информации,
оформление, серия, 2008

«Музыка — универсальный
язык человечества»

Г. Лонгфелло

ПРЕДИСЛОВИЕ

Центральной проблемой данной монографии является анализ природы языка музыки: поиск его специфики, выделение структуры и функций, что является предметом исследования в рамках философии музыки, которая представляет собой специфическую информационную систему, находящуюся в развитии, позволяющую сформировать у человека развитую концепцию бытия, общества.

В наши дни возникает потребность в рассмотрении музыкальной онтологии — сравнительно молодой дисциплины, насчитывающей в своем развитии около ста пятидесяти лет, без разработки которой невозможно построение целостной картины мира. Современная музыкальная онтология находится в развитии, постоянно обогащаясь от содружества с философией, эстетикой, культурологией, социологией и другими дисциплинами.

Обращение к онтологической проблематике вызвано потребностями целостного понимания столь сложного феномена как художественный образ, разновидностью которого является музыкальный образ (центральная категория искусства музыки, его «первозлемент»), что потребовало обобщения, систематизации обширного эмпирического материала художественного творчества, на основании которого возможно построение развитой системы категорий искусства. Для этого представляется целесообразным рассмотрение соотношения художественного образа с другими типами образов. Выявление специфики музыкального творчества, музыкального мышления, музыкальной реальности и музыкальной картины мира обусловило потребность в выявлении специфики бытия языка музыки, под которым понимается особая система музыкальных знаков (символов), сформировавшихся в процессе исторического развития музыкального искусства, и привело к

необходимости рассмотрения вопросов соотношения языка музыки и объективной реальности, анализу процесса семиозиса в музыке в онтологическом, гносеологическом и аксиологическом аспектах, что вызвало интерес к вопросам, связанным с изучением процесса конструирования и потребления знаков, выделением элементов знаковой ситуации в музыке, определением специфики музыкального знака, знаковых систем и символа с последующей их дифференциацией, анализом структуры синтетических символов музыки.

В современном мире присутствует наличие тенденции к тотальной символизации (возникает ситуация «гиперсимволизации», когда исследователи повсюду видят знаки и символы), что объяснимо повышением внимания к знакообразованиям в различных областях научного знания. Нередко данный процесс принимает причудливые очертания, поэтому назрела острая необходимость разобраться в терминологии, что позволит ослабить напряжение, сложившееся в современной науке, в том числе в музыкознании. Исследование феномена музыки, процесса смыслообразования в ней, несомненно, представляет не только чисто теоретический интерес, но и составляет одну из наиболее актуальных задач современной науки о музыке.

Монография всецело посвящена музыкальной системе, лежащей в основе европейского тонально-гармонического мышления. Концепция исследования определяется пониманием музыки, ее языка как символотворчества, обусловленного культурно-историческим контекстом. В монографии поставлена цель — изучить природу языка музыки и решить следующие задачи. Во-первых, необходимо раскрыть специфику способов существования музыки; во-вторых, проанализировать музыкальную картину мира и ее соответствие реальности; в-третьих, следует выявить специфику бытия вербальных и невербальных символов в музыке; в-четвертых, изучить механизмы детерминации музыкального символа особенностями воспринимающего субъекта; в-пятых, следует проанализировать символический мир музыки как ценность особого рода. Для этого методологической основой исследования избираются философские положения о специфике художественного образа, философско-семиотический подход к музыкальному символотворчеству и традиционный для музыкознания метод анализа музыкального произведения.

Данное исследование является итогом обобщения работы автора над проблемами символизации музыки. Структура монографии определяется целью и поставленными задачами исследования, она включает в себя три главы, которые определяют место музыки, занимаемое этим искусством в жизни человека и общества, и делают необходимым использование философских методологий для всестороннего исследования музыки как особой символической деятельности, а также позволя-

ют сформулировать основные принципы семиотического подхода к музыкальному искусству. Предлагается авторская типология музыкального символа.

Автор выражает особую благодарность научному консультанту В.В.Киму, доктору философских наук, профессору, заведующему кафедрой философии и культурологии Института подготовки и переподготовки кадров Уральского государственного университета им. А.М.Горького; Н.Н.Карнаухову, ректору Тюменского государственного нефтегазового университета, д.т.н., профессору, И.М.Ковенскому, первому проректору по научной работе и послевузовскому образованию Тюменского государственного нефтегазового университета, д.т.н., профессору, В.В.Гаврилюк, директору Института гуманитарных наук Тюменского государственного нефтегазового университета, д.социол.н., профессору, Л.Н.Шабатура, зав.кафедрой философии Тюменского государственного нефтегазового университета, д.филос.н., профессору за содействие в издании работы; докторам философских наук, профессорам, Д.В.Анкину, С.З.Гончарову, О.Л.Девятовой, В.И.Копалову, Ю.И.Мирошникову, К.М.Ольховикову за ценные критические замечания в процессе обсуждения текста работы на семинаре докторантов ИППК УрГУ.

Итак, мы подошли к предмету нашего исследования, которым служит язык музыки в единстве онтологии, гносеологии и аксиологии.

Глава 1

ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЯЗЫКА МУЗЫКИ

1. 1. СПЕЦИФИКА БЫТИЯ ЯЗЫКА МУЗЫКИ

Современное звучание приобретают слова Жан-Жака Руссо о прекрасном и великом «зрелище человека», который есть «выходящий из небытия собственными усилиями, светом разума рассеивающий мрак, которым окутала его природа, возвышающийся над самим собой, углубляющийся в самого себя» [178. С. 131]. Со времен И.Канта и до наших дней в центре внимания философов находится вопрос — что есть человек? Хотя данная тематика присутствует во многих дисциплинах: психологии, социологии, истории и др., составляет предмет специального рассмотрения философской антропологии — учении о сущности человека, но и по сей день вышеназванный философский вопрос не потерял актуальности.

В наше время исследователи, настаивая на антропологическом характере науки, ведут речь о наличии в России своеобразного «антропологического взрыва» во всех ее сферах, пишут об «антропологическом перевороте» (К.Н.Любутин), произошедшем в философии, где наблюдается увеличение внимания к проблемам, связанным с жизнедеятельностью человека вследствие все возрастающей «потребности индивида постоянно решать жизненные проблемы» (П.С.Гуревич) и «плюралистичности, неоднозначности конкурирующих представлений о человеке» (Л.А.Мясникова). Сейчас появляется тенденция рассмотрения онтологических, гносеологических, аксиологических и др. вопросов сквозь призму антропологии, что не удивительно, ведь через понимание сущности человека возможно понимание мира, т.е. речь идет о наличии «антропологического ренессанса» (П.С.Гуревич) в философии, который является одним из значительных явлений современности, что подкрепляется присутствием следующих признаков: обострением интереса к проблеме человека; возрождением антропоцентрических по своему характеру вариантов исследовательской мысли; выработке новых путей философского постижения человека [цит. по 239. С. 131]. Данные тенденции конкретизируются в «Философии антропокосмизма» В.Н.Са-

готовского, где он приходит к выводу о том, что «целостная стратегия человеческой деятельности невозможна без определенных представлений о природе мира в целом, человека и специфике именно человеческого отношения к миру» [179. С. 9].

Каждой эпохе свойственен свой способ понимания и объяснения мира, свой тип культуры. Анализ бытия современной культуры показывает «то, что раньше было предметом эстетики, стало предметом изучения онтологии» (А.Б.Денисова, В.А.Конев). Несомненно, без представлений о бытии нельзя вести речь о формировании развитого мировоззрения. Такая позиция имеет достаточное основание, так как все, что существует, либо может существовать обладает бытием. Почти трехтысячная история философии показывает особую значимость онтологии — центрального раздела философского знания, исследующего проблемы бытия, являющегося, согласно М.Хайдеггеру, первой и единственной темой философии, другими словами, бытийный вопрос для него (а также для философов современности) является первичным. Современная онтология представляет собой развитую систему, где наличествует не только эстетический, этический, но и экономический и другие компоненты.

В наши дни наблюдается потребность в создании музыкальной онтологии, разработка которой способствует построению целостной картины мира и дальнейшему развитию философии музыки, которая нуждается в усовершенствовании терминологического аппарата. Хотя философия музыки насчитывает полтора века в своем самостоятельном развитии, но и по сей день можно наблюдать наличие так называемых «белых пятен» в создании художественной онтологии. Сложившаяся ситуация объяснима тенденциями, наблюдающимися в современной науке и философии, а также малой степенью разработанности данной проблематики в предшествующий период развития эстетики и музыковедения. Следует отметить, что интерес к музыке наблюдается не только в рамках современной философии, эстетики, культурологии, но внимание к музыкальным феноменам присутствовало испокон веков в истории человеческой культуры. Идеи о гуманистической функции искусства, в том числе и музыкального, впервые возникли не столько в музыковедении, сколько в недрах философии. Так, в древности она была озвучена пифагорейцами, Демокритом, Платоном, Аристотелем, впоследствии рассматривалась в творчестве Аврелия Августина, П.Абеляра, в рамках философии Нового времени (Р.Декарт, Ф.Бэкон, Г.Лейбниц) в классической немецкой философии (И.Кант, Г.В.Ф.Гегель) и других философских школах, но, по-прежнему, не потеряла актуальности.

Роль музыки в жизни человека, ее назначение выражается в функциях, выполняемых ей. Язык музыки служит для передачи многообразного мира ценностей, выполняя тем самым социально-аксиологическую

функцию, ведь «специфически человеческое начало находит форму своего воплощения именно в идее ценности» [51. С. 59]. Общепризнано, что музыка (в особенности академическая) способствует формированию целостного мировоззрения, она гармонизирует отношения между миром и человеком, способствуя становлению развитой личности, «внутреннего человека», так как гармония, выступающая неким фактором, стягивающим на себя, наполняющим собой так называемую «трехкомпонентную модель личности», являясь важной ее составляющей, возвышает человеческий дух. По выражению отечественного философа Б.П.Вышеславцева: «Гармония есть иное, новое отношение противоположностей, третий вид противопоставления. На нем покоятся, согласно Платону, здоровье и красота, медицина и музыка...» [44. С. 247]. В музыке гармонии придается особое значение, так как она носит системообразующий характер, именно с ней (гармонией) в большей степени связаны и непрерывность развития музыкальной мысли, и логический смысл отдельных этапов этого развития. Несомненно, музыка выполняет гуманистическую функцию, вследствие чего обращение к музыкальному творчеству является благодатным, так как позволяет возвращать в человеке собственно то, что делает его таковым, «вырывая» человека из мира природы, что подтверждают высказывания известных философов (Платона, И.Канта, А.Ф.Лосева и др.) и композиторов (Л.Бетховена, Р.Шумана и др.) по проблемам музыкального искусства. В музыкальных кругах известны сравнения «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха с «...Евангелием для каждого серьезного и стремящегося к высшему идеалу художника» (А.Рубинштейн), с «музыкальной библией» (Л.Бетховен), с «хлебом насущным» (Р.Шуман). Р.Шуман написал, что «*Wohltemperiertes Klavier*» «...является моей грамматикой...» и продолжил мысль далее: «Фуги я самостоятельно проанализировал одну за другой вплоть до их тончайших разветвлений; польза от этого велика, а каково морально-укрепляющее влияние на человека в целом, ведь Бах был в полной мере человеком; в нем не было ничего половинчатого, нездорового, все писалось на вечные времена». Современный композитор А.Шнитке метко подметил: «...что-то от баховской музыки идет, что тоже есть вид физического воздействия, хотя и не подавляет громкостью или резкостью. Правда, можно сказать, что все это — духовное воздействие. Но здесь граница между духовным и физическим воздействием перестает ощущаться, или, вернее, духовное есть продолжение физического, а не нечто совершенно другое» [73. С. 116].

Показательно, что в наши дни в науке о музыке преобладают исследования, выступающие против сведения музыки к физиологическому воздействию, но такие взгляды не новы, они впервые появились в философско-этических школах, начиная со времен античности, и в дальнейшем получили мощное развитие, обретя самостоятельность в рамках

психологии творчества. Обратимся к некоторым высказываниям, наиболее ярко с точки зрения автора, передающим отношение мыслителей к решению данного вопроса, в частности, к работам Ж.-Ж.Руссо, где он предостерегает от рассмотрения звуков «в связи с сотрясением, которое они вызывают в наших нервах», иначе не произойдет открытия истинных основ музыки, поэтому «чтобы предметы были поняты, они должны говорить, и всегда, во всяком подражании голос природы должен дополняться чем-то вроде речи» [178. С. 127], а так же к творчеству Г.В.Ф.Гегеля, который справедливо заметил, что «музыка не может выражать чувства в виде естественных взрывов страстей, а должна наполнить чувством поток звуков, разработанный в их определенных соотношениях» [46. С. 278].

Исследование природы искусства неизбежно приводит к необходимости рассмотрения вопроса соотношения в нем выразительного и изобразительного начала, что находится в центре внимания разнообразных философско-эстетических систем прошлого и настоящего времени. В современной философии искусства отмечается наличие в античности двух противоположных подходов в истолковании важнейшего вопроса эстетики — соотношении выразительности и изобразительности в художественном творчестве, в частности, Е.Я.Басин указывает, что «с одной стороны, это линия античного материализма (Гераклит, Анаксагор, Демокрит, Эпикур, Лукреций, в известной степени Аристотель, стоики), с другой стороны, линия объективно-идеалистической символической теории искусства (Пифагор, Платон, неоплатонизм) и позиции субъективистко-релятивистского подхода к «языковым» проблемам эстетики (софисты, скептики)» [16. С. 25].

В эстетике, отражающей произошедшие перемены в средневековом мышлении, преобладает исследование знаковой природы слова, а эпоха Возрождения, по-преимуществу, уделяет внимание подражанию природе. В дальнейшем данная проблематика разрабатывалась в XVII—XVIII веках в рамках эмпиризма и рационализма, где решались проблемы языка, символа и знака. В эпоху барокко в Италии особенный интерес вызывали метафоры, эмблемы, аллегории и символы, французские просветители (Д.Дидро, К.Гельвеций) особую роль в анализе языка и знаков отводили изобразительной репрезентации, а Ж.-Ж.Руссо рассматривал проблему выразительности. Просвещение в Германии характеризуется тем, что для определения сущности искусства вводится понятие «естественного символа» (И.Гердер), а само оно стало пониматься как низший вид чувственного познания (сказалось влияние идей Г.Лейбница), а так же уделялось повышенное внимание проблеме «естественных» и «произвольных» знаков, что впоследствии было развито в работах Ф.Бэкона, Т.Гоббса, Д.Локка (так называемая «линия материализма»), Д.Беркли, Д.Юмом (представители философской «линии иде-

ализма») и в рамках немецкой классической и неклассической философии, где проблема символа становится одной из основных. В настоящее время языковой аспект искусства занимает ведущую позицию в зарубежной и отечественной философии.

В современном отечественном языкознании подчеркивается, что изначально язык не являлся объектом и предметом самостоятельного исследования. Так, Л.Г.Зубкова, ссылаясь на работу И.М.Троцкого «Проблемы языка в античной науке», отмечает, что «античные философы обращались к языковому материалу в целях постижения основ бытия, законов и форм мышления, принципов человеческого познания, нередко отождествляя языковые закономерности с онтологическими и логическими» [69. С. 25—26]. Тем самым, происходил процесс постановки проблем соотношения языка, мышления и действительности, объективного и субъективного в языке. Далее, анализ языка производился в рамках грамматики — занимавшей ведущее положение в Средневековые теории правильности речи и письма, где происходит познание и объяснение общих свойств языка, в русле Новоевропейской философии рационализма и эмпиризма, а также в рамках классической немецкой философии.

В наши дни в философии, эстетике, культурологии, искусствоведении происходит своеобразный «всплеск» интереса к музыкальной культуре, понимаемой как совокупность материальных и духовных ценностей, созданных человеком; как способ воспроизведения, сохранения, регуляции и развития специфической информации, передаваемой посредством музыкального языка и как следствие, к проблемам бытия музыкальных феноменов. Под бытием музыки в данной работе понимается любая музыкальная реальность, существование во всех формах. Одним из объяснений сложившейся ситуации является поиск выхода из кризиса, наблюдающегося в современной культуре, одним из возможных способов преодоления которого является повышение музыкальной культуры общества. Эту потребность позволяет реализовать грамотно выстроенная система методов воспитания музыкальных способностей, что влечет за собой поиск специфики музыкального творчества, музыкальной информации и музыкального образа. Другими словами, онтологическая проблематика связана с разнообразием сферы деятельности человека, в том числе и музыкальной деятельности, которая, в свою очередь, как и любая другая, организует процесс мышления, протекающего по правилам языка.

Определяя музыкальное мышление как специфический вид деятельности сознания в создании и восприятии произведений искусства (вслед за М.Арановским, Л.Дысом, В.В.Рядя), необходимо выделить в нем языковой компонент. В специальной литературе встречается взгляд о неразрывности существования языка и мышления — «как нет языка без

мышления, так не бывает мышления без языка». Еще В.Гумбольдт отметил, что звук по своей природе более подходит для выражения мысли, и, несмотря на различие звука (материального) и мысли (идеальное), они имеют сходство, благодаря которому возможен их синтез в языке.

Язык как сложное образование является предметом рассмотрения целого ряда наук: языкознания, акустики, психологии, философии, логики, семиотики и др. В связи с тем, что определенная наука видит свой аспект изучения языка, в настоящее время в науке о языке присутствует достаточное количество определений данного феномена (язык рассматривается как форма выражения знания, как средство коммуникации, как ценность и т.д.). К этому следует добавить фактор многогранности языка, что не способствует выведению всеобъемлющего, исчерпывающего определения языка. Так, В.А.Гречко — автор «Теории языкознания», в кратком обзоре современных определений языка, подчеркивает, что «...ряд авторов определяет язык с точки зрения формы или способа его существования, рассматривая его в качестве члена соссюрвской трихотомии: язык — речь — речевая деятельность. При этом одни авторы определяют язык как явление, непосредственно представляющееся нам в опыте, другие — как абстрактную сущность, стоящую за этим явлением» [49. С. 8], что позволяет В.А.Гречко усмотреть односторонность таких определений языка, так как «эти определения отражают скорее диалектику существования явлений действительности вообще, свойственную не только языку» и прийти к выводу о том, что «ключом к пониманию природы языка, его сущности, определяющей все другие важнейшие функции языка в человеческом обществе, служат идеи В.Гумбольдта и Потебни о необходимости и достаточности генетического определения языка» [49. С. 9]. Действительно, В.Гумбольдт справедливо считается основоположником теоретического языкознания, не даром его идеи о деятельностном начале в человеке, о языке как особом мире, выступающим посредником между миром внешних явлений и внутренним миром человека, о связи языка с мировоззрением народа, в дальнейшем были развиты в творчестве А.А.Потебни, знаковая теория которого, в свою очередь, до сих пор продолжает влиять на развитие языкознания.

Видную роль в изучении языка сыграли отечественные ученые — А.А.Потебня, И.А.Бодуэн де Куртене, А.Ф.Лосев, А.А.Реформатский, Ф.Ф.Фортунатов, Р.О.Якобсон и др., в западноевропейской философии следует выделить работы Р.Барта, Л.Витгенштейна, Ч.Пирса (в творчестве которого семиотика была частью его феноменологической и прагматистской гносеологии), Ф. де Соссюра, М.Хайдеггера, А.Уайтхеда и др. В XX веке в рамках западной и отечественной семантической эстетики активно рассматривался феномен знаковой природы искусства. Чем обусловлен данный интерес? Обратимся к позиции Е.Я.Басина,

сформированной из непосредственного обобщения им многообразного эмпирического материала философии, позволяющей получить ответ на данный вопрос.

Согласно Е.Я.Басину, некоторые из семантических теорий исходят из принципа, что «искусство подчиняется тем же законам, что и любая система (системный анализ) или структура (структурализм в эстетике); другие конкретизируют “систему” (или “структуру”) до знаковых систем или структур (семиотические теории искусства); третьи исходят из того, что искусство подчиняется законам теории информации (теоретико-информационная эстетика) и принципам кибернетики (кибернетические искусства)», что позволяет выйти на проблему объединения этих теорий под одним названием «семантическая эстетика», что связано с родством таких дисциплин и применяемых ими методов, как «общая теория систем», структурализм, семиотика, теория информации и кибернетика [16. С. 11—12]. Получается, что применение к анализу искусства методов семиотики, лингвистики предполагает, по Е.Я.Басину, в качестве первичного, исходного момента теоретическое допущение (явное или неявное), что искусство — это семиотический, лингвистический объект, и еще — объясняет возможность построения с помощью этих методов семиотической, лингвистической моделей этого объекта. С этим, пожалуй, стоит согласиться (в искусстве, как известно, особая роль принадлежит знакам и символам).

Язык искусства представляет собой проблемное поле современной философии искусства, где он предстает как развивающаяся семиотическая система. Ю.М.Лотман один из первых отечественных исследователей предложил рассматривать искусство как семиотическую систему, доказывая, что в искусстве обозначаемое передается всей структурой произведения в противоположность любой другой семиотической системе. Заметим, что в наши дни семиотический подход к искусству является перспективным, так как позволяет рассматривать внутренние закономерности ряда общехудожественных процессов.

Обратимся к истории семиотики. Термин «семиотика» был воспринят Джоном Локком у греческих стоиков, которые в свою очередь испытали влияние традиции греческой медицины, трактовавшей диагноз и прогноз как знаковые процессы. Чарльз Пирс следовал словопотреблению Локка, под семиотикой подразумевая науку о знаках.

Семиотика — это наука, изучающая знаки и символы, сформировавшаяся в XIX веке, и представляющая в наши дни разветвленную систему самостоятельных дисциплин, таких как биосемиотика (в центре которой находится сигнализация в мире животных), этносемиотика (предметом которой являются знаковые системы, функционирующие в человеческом обществе, связанные с бытом, культурой), семиотика искусства.

В настоящее время в семиотика изучает системы, действующие в человеческом обществе (семиотика искусства Ю.Кристевой, У.Эко, семиотика литературы Р.Барта, Ж.Деррида, семиотика театра П.Пави, семиотика кино К.Метца, П.Пазолини, семиотика массовых коммуникаций А.-Ж.Греймаса), в самом человеке (психоаналитическая и педагогическая семиологии (Ж. де Лакана, Ж.Пиаже), в природе (зоосемиотика Т.Себеока), а также собственную историю развития.

Существуют специальные работы, исследующие вопросы генезиса семиотики. В частности, отечественный философ и культуролог В.М.Розин выявляет три основных этапа в ее развитии. Первый этап, согласно В.М.Розину, представляет своего рода методологические (технические) схемы, функция которых в обеспечении связи традиционных предметов (логики, психологии, искусствознания, языкознания и т.п.) с новыми подходами — деятельностным, прагматическим, герменевтическим и др. На втором этапе семиотические схемы и представления, по В.М.Розину, были объективированы (т.е. рассмотрены как самостоятельная объектная реальность). Собственно, с этого момента и начинается складываться семиотика как самостоятельная наука, — поясняет данный исследователь: знаки и отношения между ними начинают изучаться, создаются типологии знаков, описываются закономерности функционирования или формирования знаков и знаковых систем. На третьем этапе, — заключает В.М.Розин, происходит использование семиотических представлений и понятий в других науках в целях объяснения и обоснования, так как ряд ученых считает, что именно семиотические представления задают истинную реальность, на основе которой можно понять все остальное [175. С. 27].

В наши дни принято выделять логико-математическую семиотику («металогику»), изучающую свойства искусственно формализованных языков силой метатеоретических средств, представленную исследованиями Б.Рассела, А.Черча, Р.Карнапа; и гуманитарную семиотику (семиотику языка и литературы). Если искать отличие семиотики от других дисциплин, то оно, скорее всего, заключается в том, что силой семиотики ведется поиск способа означивания, но не самого значения. Знак понимается как материально-идеальное образование, имеющее цель — передать некоторое сообщение, т.е. им исполняется роль посредника в культуре.

Семиотике наших дней принадлежит особая роль в методологии гуманитарных наук, где любые феномены культуры рассматриваются как знаковые образования и обладают знаковыми механизмами закрепления. В связи с этим особенное внимание уделяется семиотике культуры, которая рассматривает культуру как иерархию знаковых систем и имеющую свою логику развития, фиксируемую семиоти-

ческими практиками. Вот и получается, что проблема языка как особой системы культуры находится в центре внимания не только языкознания, но и смежных с ним дисциплин. Так, язык музыки представляет интерес с точки зрения его существования и рассматривается в рамках философии музыки как специфическая система, находящаяся в динамике, позволяющая сформировать у человека развитую концепцию бытия, обладающая развитой структурой. Многие отечественные исследователи (А.Ф.Лосев, В.П.Бобровский, М.Ш.Бонфельд и др.) отмечали динамику жизни музыкальных феноменов. Эта позиция имеет историю. Еще в прошлом веке академик Б.Асафьев рассматривал музыку как процесс становления и как процесс кристаллизации застывших структурных форм, чем акцентировал диалектичность музыкального мышления.

У.Эко уподоблял чтение произведений искусства непрекращающемуся колебательному процессу, где «...от самого произведения переходят к скрытым в нем исходным кодам и на их основе — к более верному прочтению произведения и снова к кодам, но уже нашего времени, а от них к непрестанному сравнению и сопоставлению разных прочтений...» [228. С. 113], тем самым он указывал, что музыкальное сообщение пребывает в динамике, что позволяет ему определить культуру как действенное средство передачи информации: «Культура, — пишет У.Эко в «Отсутствующей структуре», — есть по преимуществу коммуникация» [228. С. 203]. Музыка, являясь частью культуры, выполняет информационно-коммуникативную функцию, проникая во все сферы жизнедеятельности человека. Язык музыки представляет собой универсальное средство фиксации, хранения и передачи специфических сигналов между различными поколениями людей (следует отметить, что ошибочно отождествлять музыку и знание, так как она является специфической областью знания, отражая и объясняя действительность в форме музыкальных образов).

В обыденности нередко происходит ошибочное отождествление языка музыки и музыкальной речи. В отечественном музыкознании нередко необоснованно отождествляются понятия «язык музыки» и «выразительные средства». Этого следует избегать вследствие некоторого частичного сходства естественного и музыкального языка. Следует вести речь об отрицании детальных аналогий между этими феноменами, но в тоже время упоминать и об их некоторой общности.

Язык музыки — это особая система музыкальных знаков (символов), сложившаяся в процессе исторического развития музыкального искусства. Под музыкальным языком следует понимать систему выразительных средств, используемых в музыке. Проследим историю представлений о музыкальном языке.

Научное осмысление музыки как языка ведет начало от академика Б.Асафьева. В работах Б.Яворского также высказывалась идея рассматривать музыку как специфический язык. Термин «музыкальный язык» встречается и в работах А.Луначарского. До этих авторов термины «музыкальный язык», «музыкальная речь» использовались для аналогии с обычным языком и обычной речью. В наши дни эти термины употребляются широко в научном, критико-публицистическом жанрах, в педагогической практике, понятия, ими обозначаемые, становятся категориями музыкальной теории. Известные отечественные музыковеды, такие как М.Г.Арановский, А.Ю.Кудряшов, А.Н.Сохор, В.Н.Холопова и др., определенно подчеркивают, что музыкальный язык не метафорическое понятие, а «язык, на котором говорила та часть общества, для которой данная музыка и предназначалась» [93. С. 13], а выдающийся пианист, профессор Г.Нейгауз указывает, что музыка не дает видимых образов, она не говорит словами и понятиями, а говорит только звуками. Т.Адорно в «Социологии музыки» сравнивает музыку с языком, но делает важное уточнение, что это «не язык понятийный» [1. С. 44], т.е. правомерно утверждать, что музыка — это особого рода «речь», «язык». Недаром получила распространение точка зрения, доказывающая, что естественный язык является «омузыкаленной» речью.

Итак, существенны различия между понятиями «музыкальный язык» и «музыкальная речь», хотя в обыденности нередко их разделение, к сожалению, непринципиально. К числу таких различий можно отнести: конкретность и неповторимость речи в противоположность абстрактности и воспроизводимости языка; речь актуальна, язык же потенциален; речь материальна, она состоит из артикулированных знаков, воспринимаемых чувствами, тогда как язык включает в себя абстрактные аналоги единиц речи, образуемые их различительными и общими признаками; речь активна и динамична, она уникальна, а система языка в большей мере пассивна и статична, существуя независимо от воли носителя языка; речь подвижна, язык относительно стабилен; речь линейна, язык же имеет уровневую организацию.

Р.Барт, обращаясь к концептуальной оппозиции языка и речи, указал на то, что «язык — это институция, абстрактный комплекс правил; речь — сиюминутная часть этой институции, которую индивид берет из нее и актуализирует ради нужд коммуникации». По Р.Барту, «язык выделяется из массы произносимых слов, но вместе с тем каждое слово речи само черпается из языка», что приводит его к мысли о том, что в истории этот процесс представлен как «диалектика структуры и события», а применительно к теории коммуникации это — «диалектика кода и сообщения» [14. С. 52].

Итак, констатируем наличие оппозиции «язык — речь». И еще — небезосновательно утверждать, что музыкальная речь есть реализация

музыкального языка. Далее, перейдем к вопросу поиску специфики музыкального искусства, ее интонационной природе, так как «интонация — душа музыки» (Б.Асафьев), и, следовательно, бытие языка музыки определяется как интонационное.

В искусствоведческой литературе (В.А.Апрелева, В.В.Радя, В.Н.Холопова и др.), вслед за Б.Асафьевым, рассматривающим «интонацию как душу музыки», музыка традиционно рассматривается как искусство интонируемого смысла. Б.В.Асафьев так выразил приоритетность интонации в музыкальном искусстве: «...сердце музыки — живая интонация — слышит эпоху как дыхание эмоций», выявляя ее особенную роль в отображении облика исторической эпохи.

Интонация является важным средством формирования высказывания и выявления его смысла, музыкальная — в особенности. В музыке интонация (ср. — лат. *Intonatio*, от *intono* — громко произношу) обычно определяется как единство взаимосвязанных компонентов: мелодики, интенсивности, длительности, темпа речи и тембра произнесения, иногда в ее состав включают паузы, что представляется убедительным. Если определять интонацию с точки зрения акустики, то она является «взаимосвязанными изменениями частоты основного тона и интенсивности, развертывающихся во времени» (Л.Н.Щерба). Основным компонентом музыкальной интонации выделяют мелодику речи.

В науке о музыке существуют две точки зрения на взаимоотношения интонации речевой и музыкальной, представленные в советском музыковедении, на что указывает М.Ш.Бонфельд (ссылаясь на работы Н.Б.Шахназаровой и В.С.Баевского): «...эти две позиции представлены в работах Б.Яворского и Б.Асафьева. Первый убежден, что «музыкальная речь — одна из составных частей звуковой речи», что «если было бы возможно идеально запечатлеть в фонографе человеческую речь, в записи уничтожить согласность и гласность, оставив лишь одно звучание, то в таком хронографе оказалось бы запись одних интонаций, лишь мелодия человеческой речи — музыкальное произведение. Второй — Б.Асафьев, неоднократно высказывал убеждение, что речевая и музыкальные интонации — это две «ветви одного звукового потока» [32. С. 459]. Из вышеприведенного вытекает предположение о том, что музыкальная интонация (как разновидность интонации вообще), выполняет следующие функции: различает коммуникативные типы высказывания — побуждение, вопрос, восклицание, повествование, импликацию (подразумевание); различает части высказывания соответственно их смысловой важности, выделенности; оформляет высказывание в единое целое, одновременно расчленяя его на ритмические группы и синтагмы (Л.В.Щерба определил синтагму как фонетическое единство, выражающее единое смысловое целое в процессе речи-мысли); выражает конкретные эмоции; вскрывает подтекст высказывания; характеризует го-

ворящего и ситуацию общения. Следует также выделить выразительную (изобразительную) функцию, выполняемую интонацией в музыкальном искусстве, значимой как в вокальной, так и в инструментальной музыке (показательным примером является жанр вокальной музыки, а также искусство хореографии, где музыка является его неотъемлемой частью).

Итак, к основным свойствам языкового знака, вытекающими из взаимосвязи языка и мышления, а также сформировавшимися в процессе реальной исторической практики функционирования естественных языков, по М.Ш.Бонфельду, относятся следующие: во-первых, целостность материально-идеальной природы знака, который есть единство означаемого-означающего; во-вторых, его дифференцированность, то есть отграниченность от контекста; в-третьих, произвольность (относительная мотивированность); в-четвертых, неизменчивость (относительная изменчивость в историческом времени); в-пятых, его линейность [32. С. 14].

Таким образом, как и любой другой язык, язык музыки выполняет определенные функции и, будучи сложноорганизованным феноменом, он характеризуется многофункциональностью, поэтому сведение многообразия функций языка музыки к одной из них, например, эстетической, является неправомерным. Как и в сфере научной деятельности, в области искусства когнитивные функции языка музыки дифференцируются на ряд относительно самостоятельных частных функций. Функциями языка музыки как особого рода системы являются эстетическая, информационно-коммуникативная, номинативная, репрезентативная, сигнификативная, семиотическая, эвристическо-познавательная, оценочная, гуманистическая и регулятивно-воспитательная и др.

Следует упомянуть о наличии «основных» и «производных» функций языка музыки. К его важнейшей (генеральной) функции относится коммуникативная, посредством которой передается особого рода эстетическая информация, производится «обмен» знаковыми системами между композитором и его слушателем. В литературе о музыке нередко встречается взгляд, согласно которому музыкальное произведение можно считать состоявшимся, если оно предполагает слушателя как обязательное звено коммуникации: «...смысл сочинения музыки и заключается в том, чтобы она что-нибудь значила для кого-то другого, — справедливо заметил А.Я.Эшпай, — она должна вступать в общение с людьми. Это — главный результат творческого процесса» [233. С. 207]. Несомненно, что полноценное восприятие музыкального феномена возможно лишь при наличии «слушателя» — своеобразного звена в коммуникативной цепи, для которого собственно произведение и предназначено (но стоит отметить, что существуют сочинения, написанные «в стол» по той или иной причине). Текст должен быть воспринят и

прочитан. М.М.Бахтин справедливо заметил, что «... текст предполагает общепонятную (т.е. условную в пределах данного коллектива) систему знаков, “язык” (хотя бы язык искусства)», поэтому «если за текстом не стоит “язык”, то это уже не текст, а естественно-натуральное (не знаковое) явление, например, комплекс естественных криков и стонов, лишенных языковой (знаковой) повторяемости [19. С. 307]. В музыке в тексте находят бытие разнообразные знаковые системы: от простейших сигналов до более сложных — символов.

Музыка всегда выполняла информационно-коммуникативную функцию, являясь «инструментом диалога между индивидом и социумом» [57. С. 14]. В современном музыковедении, ориентированном на рассмотрение генезиса музыки в первобытности, отмечается, что «в условиях, когда отсутствовали косвенные способы передачи информации, именно музыка с ее ритмическими невербальными возможностями обеспечивала взаимодействие людей посредством осмысленного звука» [171. С. 3]. Известно, что звук как средство сигнализации передает в первую очередь информацию, эмоционально окрашенную, видимо, поэтому он так активно используется в животном мире. У Ж.-Ж.Руссо в работе «Об искусстве и литературе» содержится современно звучащая мысль о том, что люди воспринимают звуки мелодии не только как обычные звуки, но еще и как знаки склонностей, знаки чувств. По Ж.-Ж.Руссо «...мы отзываемся на выраженные ими движения души, образ коих узнаем...», он вполне допускает предположение о том, что существует «нечто подобное такому музыкальному воздействию ... даже у животных» [178. С. 127].

А.Н.Сохор, в статьях, посвященных анализу звуковых феноменов, указывает, что голос у животных, также как и у человека, является основным средством выражения чувств и приходит к убеждению в том, что голос играет большую роль, чем остальные «выразительные движения» (мимика, жесты). Тем самым, происходит выявление зависимости между состоянием голосового аппарата и характером издаваемых звуков от эмоционального состояния живого существа, из чего следует вывод: «у человека биологическая функция звуков сохранилась как биологическая предпосылка их эмоциональной выразительности» [186. С. 120]. По убеждению С.Г.Фатыкова и А.М.Лобока, «Существо... закрепляло элементы этого бытия вначале чувственными символами — кинематикой, жестами, оноματοпоэтической (звукоподражательной) предречью, возгласами, а затем мифосемантическими, интеллектуальными образами, в том числе словами, которые и передавало из поколения в поколение... Сумма этих ассоциативных символов и связей становилась базисом для развития идеальных коллективных представлений и архетипов (первообразом) цельного человеческого бытия», которая кодировалась с помощью знаков и мифологем...» [цит. по 200.

С. 19]. Так, в поисках «элементарной клеточки человеческого», согласно С.Г.Фатыкову, А.М.Лобоку, большую роль играет «подлинное начало человеческого в человеке — это создаваемая им личная мифология окружающего его пространства» [цит. по 200. С. 19]. Еще Э.Кассирер отмечал, что формирование сознания общества возможно лишь на основе символических форм культуры. Согласно его теории, оперирование символами является отличием человека и человеческого общества от форм социальной жизни животных, поэтому человек, согласно Э.Кассиреру, — это «животное, использующее символы». Близко подходит к кассиреровской позиции отечественный философ Ю.М.Федоров, относя к культуре «совокупность эвалютивных значений или ценностей, посредством которых человек укореняется в свое феноменальное родовое бытие» [201. С. 170]. Согласно Ю.М.Федорову, если мы хотим знать, что есть человек как особый феномен «к которому нельзя свести все остальное в живой и неживой природе», то должны «...погрузиться в эвалютивное пространство человеческой души, каким является родовая культура» [201. С. 170]. Посредством языка музыки многое становится понятным в «таинственном зрелище» человека.

Констатируем факт того, что, язык музыки выполняет семиотическую функцию, а, как известно, знаки и знаковые образования являются отличительным признаком деятельности человека и играют важную роль в общественной жизни.

Язык музыки играет важную роль в передаче информации, выполняя репрезентативную функцию. Действительность такова, что всем живым системам присуща активность отражения, этот процесс одновременно является и информационным. Для кодирования или передачи информации в животном мире сигнал имеет большое значение. Сигнализация существует в мире животных и в последствии, она получила дальнейшее развитие у человека. В то же время людям приходится иметь дело с сигналами различного рода. Поэтому необходимо различать такие понятия как «сигнал» и «знак».

Сигнал — это предмет, оказывающий внешнее воздействие на чувства. Сигнальность — это черта биологического отражения, ведь сигналы несут биологическую информацию о вещах, сигналами которых они являются. По мнению В.В.Кима, сигнальная деятельность у животных характеризуется как предзнаковая деятельность. Он считает, что сигнал стоит рассматривать как протознак (знак в перспективе). Сигнал обладает коммуникативной и информативной функцией. Знак, помимо функций, присущих сигналу, обладает еще и номинативной функцией. Знаки создаются и используются только людьми в их познавательной деятельности. Но сигнал как средство получения, переработки, хранения, передачи информации в отражательной деятельности сложных

динамических систем, имеет много общего со знаком. Он, с известным ограничением, может считаться знаком.

Язык музыки являет собой особую знаковую систему, наиболее эффективно передающую эстетическую информацию. Современные культурологические исследования показывают, что язык любого искусства сам по себе не подлежит оценке, что приводит к ситуации, когда представляется невозможным сказать о том, что язык драмы «лучше», чем язык оперы или балета. Это происходит вследствие того, что каждый из языков искусства обладает спецификой, которая влияет на положение данного искусства в иерархии ценностей культуры той или иной. Тем не менее, небезосновательно утверждать, что язык музыки является одним из наиболее универсальных способов свертки и хранения информации, в этом заключена его уникальность, на что обращают многие современные исследования, в частности, М.Ш.Бонфельд, который определяет язык как «средство общения (коммуникации)» и видит его ведущую роль в «создании истории человеческой культуры» [32. С. 15]. Отметим тот факт, что семиотическая функция языка музыки дополняется информационно-коммуникативной.

Музыкальная информация — это то, что нам сообщает музыка, о чем она свидетельствует с помощью сложной системы знаков. Язык является важнейшим средством передачи информации, способствующим сплочению коллектива, особенно в обществе, находящимся на уровне мифологического миропонимания, где символам придается ведущее значение. У А.А.Реформатского содержится мысль о том, что без языка не может быть мышления, то есть понимания человеком действительности и себя в ней [173. С. 7], тем самым исследователь определяет язык как важнейшее коммуникативное средство, без которого невозможно существование общества и как следствие самого человека. Можно солидаризироваться с взглядом современных ученых, суть которого в том, что «лишь человек обладает уникальной способностью воспринимать и передавать культуру другим поколениям в чреде бегущих веков» [148. С. 13].

Музыка представляет собой (самое коммуникативное среди всех видов) искусство звуков, бытийствующих в обществе, максимально проникающих в жизнь человека, сопровождающих его от «колыбели до могилы», в особенности «Funktionale Musikwerk» («функциональная музыка», термин К.Эренфорта, введенный в XVII — XVIII веке, под которым автор подразумевает музыку, созданную ради внешних для нее целей). Данный вид музыки используется в качестве сопровождения ритуала, например, в церковном богослужении, а также находит применение для проведения различных светских церемоний. Практические функции присутствовали у культовой и светской про-

фессиональной музыки вплоть до XVIII века, когда начали складываться публичные светские формы музыкальной жизни (например, оперы, концерты). Новые (и обновленные) жанры были уже свободны от практических житейских функций, хотя и сохранили в той или иной мере связь с бытом или культом [186. С. 240]. Так в музыке формируются «музыкально-коммуникативные архетипы» (термин Д.К.Кириарской) — своеобразные базисные формы музыкального содержания, связанные с протоинтонационной формой музыки. Они представляют собой «первичный уровень восприятия музыкального содержания, опирающийся на комплекс неспецифических музыкальных средств недискретного характера» [87. С. 17]. Примером таких архетипов являются «призыв», «прошение», «игра» и «медитация».

Обращенность языка музыки к внешнему миру и к миру человека определяет особый интерес научных изысканий в области современного языкознания, где отмечается двойственность природы музыкального искусства, что определяет особую сложность ее анализа. Так, В.А.Апрелева в монографии, посвященной музыкальному искусству, предлагает концепцию, «...вскрывающую онтологические основания музыки как культуры», ведь, с одной стороны, музыка выступает как продукт культуры, истории, традиции, коллективной мудрости, мощный фактор социальных взаимодействий, т.е. феномен, существующий объективно и предполагающий объективный подход, но, с другой стороны, этот гигантский объект существует только потому, что питается опытом, вырастает из опыта, всегда глубоко интимного, индивидуального, субъективного» [6. С. 7], тем самым подчеркивается субъективность выражения музыки и ее социальная объективность бытия.

Следует поддержать позицию современных искусствоведов, согласно которой музыка выступает как важный носитель информации о целостности мира, как «способ моделирования наиболее сложных особенностей картины мира данной цивилизации», которой противопоставлен феномен «не-музыки» [31. С. 21]. Наблюдающиеся изменения в сфере науки и техники сказываются на развитии музыкального искусства, где нередко практика отсутствия звучания, что не удивительно, так как музыка отражает процессы, происходящие в современном обществе. В.В.Иванов обращает внимание на ситуацию, которую можно назвать «отсутствием или необязательностью звука в самой музыке», что приводит к вопросу — является ли звук необходимым условием существования музыкального смысла? [71. С. 3].

Музыка — вид искусства, где звук (тон) является одним из элементов языка музыки, который составляет ее основу. Г.В.Ф.Гегель выразил ее специфику в следующих строках: «Своеобразная сила музыки является стихийной силой, она заключается в стихии звука, в которой

развертывается это искусство» [46. С. 250]. Музыка представляет искусство звукового высказывания, особый символический мир, где находят свое бытие звуки различного рода (в ней присутствуют как высотно определяемые звуки (тоны), так и неопределяемые (шумы), обладающие рядом специфических свойств), каждый из которых имеет определенное значение, знание которого позволяет глубже проникать в его тайны. Музыкально-звучащее способствует формированию развитого мировоззрения, активно выражая при этом позицию социального субъекта. Философия музыки как особая форма общественного сознания формирует мировоззрение человека.

Музыкальная картина мира исторически изменчива. В современном музыковедении, ориентированном на рассмотрение генезиса музыки в первобытности, указывается, что «в условиях, когда отсутствовали косвенные способы передачи информации, именно музыка с ее ритмическими невербальными возможностями обеспечивала взаимодействие людей посредством осмысленного звука» [171. С. 3]. Так, В.В.Радя, анализируя основания генезиса музыки в первобытности, отмечает, что «звук был необходим в общении между людьми» [171. С. 16], объясняя это тем, что «звучание голоса сигнализирует слуху о внутреннем состоянии — его физиологических и психологических изменениях, об эмоциональном тоне и содержании этого состояния» [Там же], и, приходит к выводу о том, что музыка произошла благодаря социальным потребностям и осуществляется через человека, что будет представлять предмет дальнейшего рассмотрения.

Существуют различные формы связи языка с обществом. Исследования языка фиксируют, что одной из форм влияния общества на языковую систему является социальная дифференциация языка, которая обусловлена не только социальной неоднородностью общества, но и естественными различиями (половая принадлежность, возрастные характеристики и т.п.).

Можно высказать предположение, что применительно к музыке дифференциация происходит не только по национальному признаку (например, существуют итальянская, французская, русская и др. оперные школы), по возрастным параметрам (музыка для детей; музыка, ориентированная, к примеру, на старшее поколение), но и с позиции гендерного подхода, в основе которого, по Г.Брандт, лежит убеждение, что «...поведение, мировосприятие, психологические различия есть результат не столько физиологических особенностей мужчин и женщин, не природное их предназначение, а распространенные в каждом типе культуры и общества образы, типы, конструкты “мужского” и “женского”, которые и задают определенную траекторию воспитания, образования и всей системы ценностей человека...» [37. С. 10]. Ранее в работах Е.Дюринга содержалось предположение о том,

что «у женщин образ мыслей и чувства должен существенно разниться от мужского», вследствие природного различия наклонностей и «это уклоняющее в сторону действие пола может быть еще более развито культурой» [60. С. 257]. Можно согласиться с тем, что «пол не является только составляющей, изолированной частью, или незначительной вариацией общечеловеческого. Он... — важнейшая составляющая часть социального и политического положения субъекта», имеющая «...глубочайшее влияние и значение для субъекта», потому, что «...проявляется в каждом действии, биологическом, социальном, культурном, если не в конкретном действии, то определенно в своей значимости» [37. С. 9]. Это дает основание считаться с гендерным подходом, но не следует его абсолютизировать (так, литературоведы ведут речь о «женской поэзии», музыковеды пишут о «женских» окончаниях музыкальных фраз — так называемый «постыкт»). Так, Т.В.Чередниченко ссылается на эссе Пауля Беккера «Что такая новая музыка», в котором «женственность» («феминичность») классико-романтической музыки рассматривается как типологический признак, предполагающий ориентированность музыкальной формы на чувство и противопоставляется им «мужественности» («маскулинности») так называемой «новой» (термин П.Беккера, введенный им в обиход в 1919 году) музыки, отрицающей его ведущую роль в построении музыкальных форм, где первое соотносится с «феминностью» сонатных контрастов, второе — «маскулинностью» фугообразного развития, ведущего к «музыке-цели» [214. С. 108—110]. В то же время, что и П.Беккер, (развивающий идеи Д.Бекинга), Вернер Данкерт, касаясь особенностей выразительной стороны музыки, ведет речь об уподоблении звукового процесса физиологическому, отмечает, что равномерному типу дыхания мелодики соответствует преобладание слабых (женских) окончаний мотивов и фраз, постоянная четкость формы; преобладание «вдоха» — господства афтакта и склонность к дополнениям, а преобладание «выдоха» — господство сильных (мужских) окончаний, концентричность плана формы [цит. по 214. С. 35]. Оппозиция «мужское — женское» общепризнанно считается универсальным средством мифологического моделирования.

В современной науке о музыке проблема асимметричности ладовых архетипов рассматривается в связи с антропоморфизмом, т.е. уподоблением предметов и явлений человеку, в частности, Е.М.Алкон выдвигает гипотезу о том, что особенностью структур типа «трихорд в кварте» является антропоморфизм, связанный с музыкальным выражением оппозиции «мужской-женский», опираясь на положения, развиваемые семиотикой (Вяч. Вс.Иванов, Ю.М.Лотман, Т.В.Цивьян и др.). Е.М.Алкон отмечает, что специфика структуры «трихорд в кварте» заключается в ее двойственности: «в реальной практике интони-

рования он образуется тремя звуковысотными точками-ступенями (отсюда троичность, закрепленная в названии — “трихорд” — греч. “трехструнный”). С другой стороны, “трихорд в кварте” несет в себе бинарность, если считать составляющими ее единицами два акустически неравных расстояния — большее и меньшее» [3. С. 22]. Она приходит к выводу о том, что «следующие особенности ладовой модели типа «трихорд в кварте» позволяют говорить о ее релевантности данной оппозиции: бинарность ладовой модели, структурной единицей которой являются два ладоакустических поля; антропоморфная асимметричность (явное разделение двух структурных единиц — большей и меньшей); соразмерность, пропорциональность (небольшая разница между большим и меньшим); соподчинение как принцип связи структурных элементов; интенсивность тяготения; “точка” соединения структурных элементов» [3. С. 29]. Данная оппозиция находит выражение в отечественном фольклоре, особенно в свадебных песнях, где несет символическую нагрузку (мифологема любви) в соответствии с магией плодородия.

Б.П.Вышеславцев, рассматривая вопрос об отношении творчества и внушения, отмечает их поразительную связь: «...во всяком творчестве есть пассивно медиумический, женственно-воспринимающий момент, — и вместе с тем момент активно-сознательный, мужественно-зачинающий. Но совершенно то же имеет место и во внушении: и там есть инициативный акт и пассивное принятие... Трехчленный ритм (семя, подпочва, растение — брошенный образ, подсознание, творческий акт) есть ритм одинаковый для внушения и творчества» [44. С. 83] и приходит к выводу о круговороте взаимодействия подсознания и сознания, который «выражает собой сущность всякого творчества и вместе с тем всякого внушения. То, что связывает их воедино, есть воображение. Всякое творчество есть воображение, воплощение идеи. Всякое воображение нечто внушает и всякое внушение — воображает» [Там же].

О.Л.Девятова в монографии, посвященной художественному универсуму С.М.Слонимского, рассматривает осмысление проблемы дуэтности «мужского» и «женского», «вечной женственности» на примере его вокальных циклов («Песни вольницы», «Песни трубадуров», «Песнь песней») и отмечает воздействие на композитора философских идей Н.Бердяева, изложенным им в работе «Смысл творчества» [53].

Рассмотрим другую форму связи языка с обществом — использование языковых средств в зависимости от социальной характеристики носителя языка (уровень образования, профессия и др.). В музыке существенную роль играют личностные особенности творящего, транслирующего и воспринимающего музыкальное произведение. В

современных исследованиях выявляется зависимость культурной эволюции человека от полиморфизма интересов и склонностей человека. Так, Ю.И.Новожинов в «Филетической эволюции человека» приводит взгляды знаменитого английского биолога и философа Дж.Б.С.Холдейна, который назвал человека самым полиморфным видом на Земле: «У человека полиморфны все качественные признаки: цвет глаз, цвет волос, форма носа и черепа, группы крови, многие белки и ферменты, ритм суточной активности (“совы” и “жаворонки”), тип нервной системы и многие другие. По темпераменту, например, Гиппократ разделил людей на холериков, сангвиников, меланхоликов и флегматиков, что подтвердилось последующими исследованиями И.П.Павлова. Более того, выяснилось влияние темперамента на успешность приобретения некоторых практических навыков (производительное обучение, черчение, физкультура и т.д.)» [148. С. 96—97]. Применительно к языку музыки можно вести речь о существовании разницы в создании и прочтении музыкальных фрагментов от типа нервной системы, возрастных параметров, уровня образования, национальной принадлежности и т.п., т.е. важно учитывать как природные, так и социальные характеристики воспринимающего субъекта. При обращении к искусству важна окрашенность интенции субъекта, которая, «...влияет на то, с какой установкой и какими потребностями он обращается к искусству, какие грани и элементы художественного целого оказываются наиболее созвучными его психике и внутреннему опыту индивида» [6. С. 12].

Музыка является искусством, где смысл передается системой знаков-образований, где существует следующая зависимость: чем выше культура музыкального слушания, тем сильнее вероятность слушательского прочтения большего числа значений музыкального знака и символа, понимания замысла композитора. В XX веке А.Н.Сохор высказал идею об актуальности содержания музыкального произведения, согласно которой, «авторское содержание актуально существует только в голове художника, а в произведении присутствует в потенциальном виде, как закодированная там информация» и воссоздается реципиентом, налагываясь на жизненный и художественный опыт воспринимающего [186. С. 38]. Ю.И.Новожинов отмечает, что «чем выше, скажем, музыкальная культура человека, тем понятней ему музыка разных жанров и композиторов, чем больше языков знает человек, тем больше культуры он способен воспринять» [148. С. 12]. Отсюда следует необходимость различения прочтений информации, содержащейся и передающейся посредством языка (в особенности при восприятии языка музыки). Хотя фраза «слышать и понимать музыку — не одно и то же» остается трюизмом в музыкознании, но суть ее, по-прежнему, верна. Несомненно, восприятие музыки — сложный процесс, требующий интеллектуаль-

ной, эмоциональной, художественной работы от слушателей (не только слушателей, исполнителей, но также и самих создателей музыки, поэтому выделение фигуры «слушатель» носит условный характер). Ж.-Ж. Руссо так писал об условностях красоты гармонии в музыке: «она (гармония — Т.Л.) отнюдь не ласкает неикущенное ухо, и, чтоб ее почувствовать и насладиться ею, нужна длительная привычка», иначе «замечательные на наш вкус напевы покажутся весьма посредственными для непривычного к ним слуха», так как это «язык, словарем которого надо овладеть» и заключает, что «грубое ухо не слышит в наших созвучиях ничего, кроме шума» [178. С. 125], т.е. необходимо умение услышать то, о чем «говорит» музыка, иначе говоря, оценка слушателем музыкального произведения требует некоторого предшествующего слушательского опыта. Поэтому вполне уместно вести речь о существовании разницы в создании и прочтении музыкальных фрагментов от типа нервной системы, возрастных параметров, уровня образования, национальной принадлежности и т.п., то есть важно учитывать как природные, так и социальные характеристики воспринимающего субъекта, в связи с чем рассмотрение существующего многообразия слушательских реакций на музыкальные произведения, которые выступают как «...осмысленные и объективные структуры, раскрывающиеся в анализе и могущие быть восприняты и пережиты в опыте с различной степенью правильности» [1. С. 13], является важнейшей задачей музыкальной социологии.

Небезосновательно утверждать, что слушательская реакция на воздействие музыки различна. Ф.Г.Юнгер в работе «Слово и знак» указывал на существующую разницу в словарном запасе, которым обладает каждый человек, считая что «происхождение, семья, сословие, профессия, род занятий, условия труда, склонности и прочие обстоятельства определяют долю, причитающуюся каждому человеку в языке, и способ его принадлежности к языку» [235. С. 81]. Отсюда следует необходимость различения прочтений информации, содержащейся и передающейся посредством языка (в особенности при восприятии языка музыки). Здесь представляется уместным вспомнить гегелевское разделение слушателей музыки на дилетантов и ее знатоков: «Дилетант любит в музыке преимущественно понятное выражение чувств и представлений... Напротив, знаток, которому доступны внутренние музыкальные соотношения звуков и инструментов, любит в инструментальной музыке художественную разработку гармоний, мелодических переплетений и сменяющихся форм. Он полностью наполнен музыкой и стремится лишь сравнить услышанное с известными ему правилами и законами, чтобы в совершенстве оценить достигнутое и наслаждаться им...» [46. С. 291]. И, все-таки, согласимся с Р.Бартом в том, что «...образ неизбежно содержит в

себе несколько перцептивных уровней и его читатель обладает известной свободой в выборе того уровня, на котором он остановит (пусть даже и неосознанно) свое внимание; конечно, этот выбор не безграничен — есть оптимальные уровни, а именно те, на которых образ является наиболее интеллигибельным...смысл изображения всегда неустойчив» [15. С. 47].

Действительность такова, что исследователей как магнитом притягивает вопрос создания типологии слушательских типов, в частности, в «Социологии музыки» Т.Адорно, анализируя процесс восприятия музыки в условиях современного общества, выделяет следующие типы отношения к музыке, предполагая, что «...произведения сами по себе суть осмысленные и объективные структуры, раскрывающиеся в анализе и могущие быть восприняты и пережиты в опыте с различной степенью правильности» [1. С. 13]. Первый тип отношения к музыке — эксперт «...вполне сознательный слушатель, от внимания которого не ускользает ничто и который в каждый конкретный момент отдает отчет себе в том, что слышит» [1. С. 14]. Слух эксперта «думает вместе с музыкой», его горизонт — конкретная музыкальная логика [Там же]. Наряду с ним существует тип хорошего слушателя, который «...слышит не только отдельные музыкальные детали, он спонтанно образует связи, высказывает обоснованные суждения, но не осознает структурных импликаций целого» [1. С. 14]. С социологической точки зрения приемником второго типа является буржуазный тип слушателя, который можно назвать «...образованным потребителем культуры», уважающим музыку как культурное достояние [1. С. 15]. К третьему типу примыкает тип эмоционального слушателя, для которого слушание музыки становится средством высвобождения эмоций. Далее, Т.Адорно выделяет типы «рессантиментного слушателя», т.е. воспроизводящего былые формы реакции на музыку, идеалом которого является статическое слушание и «слушателя джаза», имеющего с ним общую черту — «отвращение к классически-романтическому идеалу музыки; но последний тип свободен от аскетически-сакральной манеры поведения». Количественно самый значительный из всех типов — тот, который расценивает музыку как развлечение, на него рассчитана индустрия культуры. В заключительный тип, следуя Т.Адорно, включены люди, равнодушные к музыке, немзыкальные и антимзыкальные. Откуда берется такое многообразие слушательских типов?

Считается, что до 80 % интеллектуальных качеств личности человека в той или иной степени запрограммированы генетически [148. С. 96]. Ю.И.Новожинов приводит сведения о том, что в процессе эксперимента Р.Уильсоном выведена закономерность, суть которой в том, что умственное развитие ребенка до двух лет преимущественно опре-

делено генетически [148. С. 64], но «чем раньше человек обнаружит в себе природные склонности и приступит к их развитию, тем больших успехов он добьется в одной из областей создания материальной и духовной культуры» [148. С. 98]. В связи с этим, применительно к музыке, возникает ряд вопросов. Первый вопрос — все ли люди имеют предрасположенность к музыке (музыкальность)? И еще вопрос — можно ли развивать способности к музыке? Постараемся прояснить сложившуюся ситуацию.

В науке о музыке взгляды по поводу музыкальности и развития музыкальных способностей разделились. Некоторые исследователи определяли музыкальность как «первичное, сущностное свойство» (Ревеш), «предрасположенность к музыкальной деятельности» (к сочинению, исполнению, восприятию музыки), «эмоциональную отзывчивость на музыкальные явления», выражающуюся в яркости и силе специфических музыкальных переживаний (Ю.Н.Пагс), как данность, не поддающуюся развитию — талант» (К.Сишор). Напротив, Б.М.Теплов, под музыкальностью понимая индивидуально-психологическая характеристику личности, где центром является способность эмоциональной отзывчивости на музыку, признаком которой является «переживание музыки как выражение некоторого содержания», убежден в том, что музыкальность человека зависит как от его индивидуальных задатков, так и от воспитания и обучения.

Итак, сложившаяся ситуация в музыковедении такова, что ряд исследователей, таких как Б.В.Асафьев, А.Л.Готсдинер, Ю.Н.Пагс, Б.Н.Теплов настаивают на том, что способности к занятию музыкой можно и более того, необходимо развивать, другие же, как Ревеш, К.Сишор отрицают такую возможность. Привлекательна точка зрения М.Ш.Бонфельд, суть которой в том, что «людей, начисто лишенных врожденной музыкальности (способности мыслить музыкой), не так много», однако, — уточняет он — «уровень этой одаренности может колебаться в весьма широком диапазоне» и «если говорить о людях с ограниченной способностью к пониманию музыки, то их число, вероятно, выше, чем число тех, у кого эта способность проявляется в максимальной степени» [32. С. 38].

Ю.И.Новоженов в работе «Филетическая эволюция человека» подчеркивает, что способность воспринимать культуру получена человеком от природы и эту способность поддается развитию: «способности и склонности человека безграничны и будут развиваться по мере развития культуры, по мере эволюции человека» [148. С. 99] и «чем выше, скажем, музыкальная культура человека, тем понятней ему музыка разных жанров и композиторов, чем больше языков знает человек, тем больше культуры он способен воспринять» [148. С. 12].

Все вышеназванные позиции имеют общий момент — указывается обязательное наличие музыкальной одаренности, являющейся первой детерминирующей системой для включенности в музыкальное творчество, а так же идет речь о желательности получения специальных знаний и приобретения профессиональных навыков для занятия музыкой. Итак, можно с уверенностью заявить, что музыка воздействует на широкую слушательскую аудиторию — от «любителей музыки» до профессиональных музыкантов, всем доступен и понятен ее язык, этим объясняется широкое распространение данного искусства в современном обществе и роль музыки в жизни конкретно взятого человека.

Язык музыки представляет собой систему, где сплетаются природное и культуросодержащее начала, в нем физиологическое существует наравне с психическим и социальным, что отмечается в ряде исследований, в частности, у М.Ш.Бонфельд, который включал в структуру музыкальной деятельности наряду с эмоциональным компонентом рациональный, уточняя при этом, что «...музыкальная деятельность включает в себя музыкально-мыслительные процессы, но не сводится к ним» [32. С. 8], вследствие чего нельзя забывать о том, что «музыка оказывает и чисто физиологическое воздействие, следовательно, и музицирование и восприятие включают и определенные физиологические (то есть также немзыкальные) процессы» [32. С. 7]. Ранее у Ж.-Ж.Руссо в работе «Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании» встречается мысль о получаемом человеком физическом удовольствии от звучащей музыки: «Красота звуков — явление природы; их воздействие чисто физическое и происходит от совокупности частиц воздуха, приводимых в движение звучащим телом и всеми его мельчайшими до бесконечности элементами» [178. С. 125]. Но, «если это удовольствие не оживляется привычными модуляциями мелодии», — вносит уточнение Ж.-Ж.Руссо, то «оно не вызовет восторга и не перейдет в наслаждение» [178. С. 125], поэтому, заключает философ «те музыканты, которые рассматривают звуки лишь как действие воздуха и сотрясение фибр» приближают музыку к чисто физическим впечатлениям и «отдаляют ее от основ», лишая первоначальной энергии [178. С. 132], то есть речь идет о том, что недопустимо сводить восприятие музыкальных феноменов к чувственному наслаждению: «Цвета и звуки оказывают сильное действие в качестве символов и знаков и весьма слабое — как простые объекты чувств. Ряд звуков или аккордов, возможно, позабавит меня на мгновение, но чтобы очаровать и растрогать, этот ряд должен представить нечто такое, что не будет ни звуком, ни аккордом и невольно меня взволнует» [178. С. 128—129]. Следует согласиться с Ж.-Ж.Руссо в том, что «...Даже приятные, но ничего не выражающие напевы утоми-

тельны, ибо не столько слух доставляет удовольствие сердцу, сколько сердцу слуху» [178. С. 128—129]. Музыка способна к передаче сложной системы чувств и переживаний человека, влияние ее языка неоспоримо велико на человека, ведь она воздействует как на сознание, так и бессознательное (ведь существуют исследования, подтверждающие гипнотическое воздействие музыкально-звучащего). Поэтому своевременно звучит вопрос о границах воздействия, оказываемого языком музыки на воспринимающего его человека (и не только человека, так как существуют исследования, подтверждающие воздействие звучащей музыки на процессы жизнедеятельности растений и животных).

В философских текстах с древности вплоть до новейших исследований в области психологии творчества данная проблема получает широкое освещение. Так, Ж.-Ж.Руссо, изучая вопросы музыкального творчества, пришел к выводу о том, что «...искусство музыканта состоит в замене образа бесчувственного предмета образом движений, возбуждаемых этим предметом в сердце созерцателя» [178. С. 131—132] и «музыкант, основательно изучив элементарные правила гармонии, вовсе не должен расточать ее без разбора и считать себя способным сочинять, если ему известно, как заполняются аккорды...он должен часто повторять себе, что великое искусство композитора состоит не только в умении распознать те звуки, которые следует применять, сколько в понимании того, что следует опускать» [178. С. 63]. Руссо выступает против понимания музыки как «искусства ласкать ухо приятным сочетанием звуков», считая, что «одно лишь подражание природе» посредством мелодии, роль которой в том, что «она обозначает очертания и образы, для которых аккорды и звуки — всего лишь краски» [178. С. 123], возводит ее в ранг искусства [178. С. 124].

Музыка представляет собой вид искусства, особое бытие, где изобразительное и выразительное начала неотделимы друг от друга. В современном музыковедении постулируется, что живописность звучания воссоздается, по-преимуществу, игрой тембровых сочетаний, функциональной структурой оркестровой ткани, а также благодаря пластичной, графически четкой мелодии, соотношением мелодических голосов между собою, красочно-фоническими гармоническими эффектами, ритмической изобразительностью, приемами смены и развития тембровой ткани, и, наконец, формой частей произведения [213. С. 399]. Ранее, в XVII веке принцип смежности звуковой формы музыки с беззвучным содержанием рассматривался Маренном Мерсенном: «Консонанс изображает радость, дружбу, спокойствие; диссонанс — борьбу [цит. по 214. С. 19]. Столетием позже Риккарти вывел следующую закономерность: «Высокие звуки живописуют предметы высокие, звуки низкие — предметы низкие» [Там же], вследствие чего «для того,

чтобы изобразить восхождение или нисхождение, я употребляю звуки, перебегающие от низкого к высокому или от высокого к низкому [Там же]. Любопытно замечание Бетховена в эскизах к его «Пасторальной», которую приводит Ханс Мерсман: «Все шире ручей, все ниже звучание» (этой ремарке соответствуют начальные такты *Andante molto*: репетиция тонического звука раздвигается прибавлением секунд, образуя терцовую, а затем — квартовую фигуру) и заключает, что «так представить шум журчащего ручья мог лишь музыкант, а не физик» [цит. по 214. С. 28]. Нетрудно заметить, что приведенные примеры иллюстрируют наличие знаков, характерных для визуальной пространственной коммуникации в музыке.

Известны взгляды Ж.-Ж.Руссо об использовании в музыкальном искусстве приема звукоподражания: «...гром, журчание вод, ветры, грозы — все это трудно передать простыми аккордами», вследствие чего «как ни старайся, шум сам по себе ничего не говорит душе», поэтому, чтобы «предметы были поняты, они должны говорить, и всегда, во всяком подражании голос природы должен дополняться чем-то вроде речи». Великий просветитель дает своеобразный наказ-предостережение музыканту, который желает «шумом передать шум», так как такой музыкант заблуждается: «он не знает ни слабости, ни силы своего искусства; его суждения лишены вкуса и просвещенности» [178. С. 127]. Конечно, Ж.-Ж.Руссо, не отрицает видимого, ведь, несомненно, в рамках возможного, силой музыкального искусства «...передать волнение на море, пламя пожара, журчание ручьев, шум дождя и бешенство потоков» и «...музыкант представит вам ужас дикой пустыни, покажет мрачные стены подземной темницы, чистоту и ясность воздуха, он повеет из оркестра прохладой и свежестью на омытые грозою рощи», но «Он не изобразит непосредственно все эти вещи, но возбудит в душе те же чувства, которые мы испытываем при их виде» [178. С. 132]. Итак, согласно Ж.-Ж.Руссо, «одного подражания недостаточно — он (шум — Т.Л.) должен трогать и нравиться, иначе его унылое подражание бессильно и, не вызывая ни в ком интереса, не произведет никакого впечатления» [178. С. 127]. Действительность такова, что Художник, руководствуясь жизненными принципами, старательно придерживается чувства меры в воплощении образа (образов) своего произведения. Необходимый баланс в выборе художественных средств и методах их реализации прекрасно выразил Леонардо да Винчи, применительно к искусству живописи. Он изрек суждение, ставшее предостережением коллегам по цеху: «О живописце-анатомист, берегись, чтобы слишком большое знание костей, связок и мускулов не было бы для тебя причиной стать деревянным живописцем при желании показать на своих обнаженных фигурах все их чувства» [101. С. 357—358].

Спецификой бытия языка музыки является приоритетность эмоционального компонента, наиболее ярко воплощающегося при использовании мелодического начала. Логический же компонент музыкального творчества проявляется ярче всего в гармонии, являющейся важной составляющей языка музыки, взаимодействие которой с другими его элементами, служит выражению художественного содержания: «гармония, менее других компонентов связана с простейшими эффектами экспрессии, менее других носит на себе «отпечаток породившего их душевного движения» [213. С. 258]. Тем самым, речь идет о различении степени связи элементов с логическим и чувственным началами, и если сравнивать возможности к организации звуков, то у гармонии они находятся на более глубинной основе, чем, к примеру, на уровне метра или фактуры.

В науке о музыке существует взгляд, согласно которому гармонию рассматривают через представление вертикали, т.е. аккорд рассматривается как явление, и, прежде всего как единовременное, а не как «...явление, связанное с разворачиванием во времени» (Цуккерман), что касается последовательности аккордов, то здесь разворачивание во времени налицо, «однако продолжает действовать другая, не менее важная причина; гармоническая последовательность не может быть названа непосредственно-интонационным явлением», уточняет Цуккерман. Он объясняет это тем, что первичные данные музыкальных звуков подвергаются в гармонии особо интенсивному опосредованию и, в результате, формируют богато разветвленную, иерархически соподчиненную систему связей, а мелодия концентрирует в себе выразительные интонации, сосредотачивая их в одном голосе, чем и придает им особую силу. Гармония же содержит интонации как бы «в растворенном виде», интонационное начало в ней рассредоточено», что позволяет исследователю прийти к выводу о том, что единовременность аккорда представляет собой понятие относительное, а «абсолютная длительность аккорда вносит в это понятие корректив» [213. С. 259—260]. Руссо так писал о влиянии мелодии и гармонии на человека: «Музыка лишь тогда интересна и сообщает душе те чувства, которые композитор желает возбудить, когда все партии способствуют выразительности темы, когда гармония лишь усиливает ее энергию, когда аккомпанемент украшает ее, не заглушая и не искажая, а бас однообразным и простым движением как бы ведет и певца и слушателя незаметно для них самих; одним словом, когда весь ансамбль доносит одновременно до слуха лишь одну мелодию, а до разума — лишь одну идею» [178. С. 53—54]. Г.В.Ф.Гегель указывает, что музыка «...независимо от выражения чувства следует гармоническим законам звука, основывающимся на количественных отношениях; с другой стороны, благодаря повторению такта и ритма, как и благодаря

дальнейшей разработке самих звуков она часто оказывается под властью закономерных и симметричных форм», поэтому в ней «царят глубочайшая задушевность и проникновенность и вместе с тем строжайшая рассудочность, так что музыка объединяет в себе две крайности, которые легко делаются самостоятельными по отношению друг к другу», вследствие чего, по Г.Ф.В.Гегелю, «при таком обособлении музыка преимущественно получает архитектурный характер, когда она, освободившись от выражения чувства, с большой изобретательностью возводит для себя самой музыкально закономерное здание звуков» [46. С. 241].

Итак, языка музыки представляет собой синтез логического-интуитивного, рационального и эмпирического, сознательного-бессознательного, которые находятся в разном соотношении. Язык музыки характеризуется повышенной эмоциональностью, что объясняет направленность поиска современных исследователей.

Существует богатая практика обращения к эмоциональной сфере музыкального искусства: жизнь эмоции в музыке является предметом рассмотрения М.Г.Арановского в «Синтаксической структуре мелодии», в монографии М.А.Смирнова «Эмоциональный мир музыки», В.Н.Холоповой в работе «Музыка как вид искусства», А.Н.Сохором в статье «Музыка как вид искусства», а также В.А.Апрелевой в монографии «Музыка как выражение и предвосхищение культуры», где авторы классифицируют эмоции в музыке, выявляя их специфические черты. Такое пристальное внимание к эмоции вызвано тем, что язык музыки информирует нас об эмоциональном мире человека с поразительной силой. Так, А.Н.Сохор, рассматривая музыку в качестве искусства, считал, что ее «образными средствами... служат осмысленные и художественно ценные комплексы звуков — в основном, тонов», вследствие чего уделяет особое внимание анализу эмоций, выражающихся в речевых интонациях [186. С. 293]. М.Г.Арановский отмечает, что «не существует художественных стилей, в которых действовали бы только *intuitio* или *ratio*», объясняя это тем, что «...сама природа художественного творчества требует их взаимодействия. Но, в зависимости от эстетики того или иного стиля, в сочетании *intuitio* и *ratio* может преобладать (именно преобладать) либо первое, либо второе» [9. С. 33], подчеркивая тем самым диалектичность процесса художественного творчества. М.А.Смирнов справедливо заметил, что «...действительным содержанием и сутью музыки, скорее всего, является воплощение коренных природных сил, главнейших жизненных смыслов, идей, формирующих и координирующих все стороны человеческой личности и выражаемых прежде всего через ее эмоциональную сферу» [183. С. 312]. М.Ш.Бонфельд, выясняя влияние, оказываемое музыкой на духовно-интеллектуальный мир человека, пришел к заключению о том, что она «обладает особыми, уникальными возможностями

непосредственного воздействия на человеческую психику», указывая причины, вызывающие данный феномен, такие как «континуальность музыкального мышления, его абстрактность и эмоциональное воздействие на личность» [32. С. 132].

В действительности музыкальное произведение является средоточием разнообразной гаммы эмоций, переживаний, мыслей и т.п., запечатлевающим внутренний мир человека, это и сознательные и бессознательные проявления человеческой психики. Современные музыковеды (Ю.Холопов, В.Ценова) отводят особую роль подсознанию в музыкальном творчестве, которое: «...иногда настолько быстро и точно диктует решения, что композитор превращается почти в автомат, записывая то, что кажется ему формирующимся помимо его воли и сознания», вследствие чего возникает ощущение «словно чья-то чужая воля начинает водить нашей рукой и диктовать нам свои условия» [Цит. по 184. С. 62]. Действительно, в музыкальном процессе взаимодействуют различные уровни человеческого сознания, а «роль подсознательного возрастает в огромной степени» [184. С. 62]. Прав С.А.Левицкий, что «Всякая деятельность совершается деятелем, и совершение ее возможно на основе некоей идеи, некоего “плана”, хотя бы бессознательного», поэтому «...действие есть воплощение некоей идеи неким деятелем» [94. С. 204].

Искусство вполне можно трактовать как «передачу эстетической ассоциации идей», поэтому, чем более многообразнее и интенсивнее происходит передача художником в своем произведении сознательных и бессознательных представлений и идей, тем сильнее становится его воздействие на воспринимающего, чему способствует обращение к знакам и символам [218. С. 319]. И.Я.Лойфман справедливо писал о том, что «наличие неосознаваемого (бессознательного), интуитивного и т.д. в душе человека, его психике — факт, признаваемый большинством философских направлений начиная с глубокой древности» [107. С. 11]. Музыка не столько передает богатую жизнь эмоций, переживаний, чувств посредством особого языка, сколько воспитывает их, выполняя образовательную функцию, но язык музыки также выступает в качестве средства развлечения.

Итак, бытие музыки — это звучащая реальность, так как музыка — искусство, эмоционально окрашенное, (но не следует забывать об ее рационалистической составляющей), оперирующее звуками, т.е. существующее лишь в звучании. М.Бахтин писал, что: «Одним из средств выражения эмоционально-оценивающего отношения говорящего к предмету своей речи является экспрессивная интонация, отчетливо звучащая в устном исполнении» [19. С. 189]. Можно сказать, что музыка является только тогда таковой, когда «звучит, когда слышима» — позиция современных исследователей музыки. Следует отметить, что

музыкальное искусство не только эмоционально насыщено, но также является рациональным освоением действительности в виде особой знаковой системы, на что обращает внимание современными исследователями. Так, для Э.Кассирера (по Е.Я.Басину) «искусство — это “открытие” реальности, ее интроспекция (“репрезентация”), но не с помощью понятий, а посредством интуиции, не посредством мысли, а через чувственные формы» [16. С. 47]. Язык музыки представляет собой единство рационального и иррационального.

Музыкальный образ — вершина музыкального творчества — является средством выражения многогранного внутреннего мира человека, он отражает явления, предметы, процессы объективной реальности и доносит эстетическую информацию посредством развитой языковой системы.

Музыка — это особое бытие, специфическая форма жизнедеятельности, искусственная среда, созданная людьми на протяжении тысячелетий, выработавшая свои специфические символы, приводящие к созданию языка, знаковой системы в подлинном смысле слова. Бытие музыки — это полиязыковая реальность, где находят распространение знаковые системы разных видов искусства.

Музыкальный язык фиксирует звучащее в специфической форме, что позволяет перейти к следующему вопросу — рассмотрению генезиса и выявлению его перспектив.

1.2. ГЕНЕЗИС И ПЕРСПЕКТИВЫ ЯЗЫКА МУЗЫКИ

Все многообразные области человеческой деятельности связаны с использованием языка. Происхождение языка является предметом специального анализа языкознания, семиотики, философии, психологии и др. дисциплин, связанных с изучением человека как коммуникативного существа. Язык как выразитель человеческого духа рассматривался в творчестве А.Бергсона, В.Дильтея, В.В.Иванова, М.С.Кагана, А.Ф.Лосева, Ю.М.Лотмана, Ф.Ницше и др. исследователей.

В настоящий момент в науке о музыке присутствует интерес к предпосылкам возникновения языка музыки, поиску его специфики, что вызвано, по-видимому, необходимостью выявления перспектив в развитии музыкального искусства. Известно, что в процессе развития язык музыки претерпевает некоторые изменения, но в целом «...говорящие на нем изменить его не могут» [131. С. 13].

В современных исследованиях языка отмечается непосредственная связь между его формированием и возникновением человеческого общества. Так, С.Г.Фатыков в работе «Мировая история женщины» сформулировал матриархальную гипотезу происхождения человека на основе изучения исторического, археологического и этнографическо-

го материала, суть которой «...чрезвычайно проста — дорога от человека умелого и человека прямоходящего к человеку разумному прошла через поведенческие реакции женщины-матери, в определенный исторический период вынужденной изменить ситуацию, а временную биологическую семью трансформировать в постояннодействующую биосоциальную семью», из которой сформировалась такая биосоциальная система, как матриархат [200. С. 4—5]. В социально структурированной системе матриархата, по С.Г.Фатыкову, зарождается «...самая блестящая и значительная составляющая человечества — сфера разума, ноосфера» [200. С. 28]. Далее он вносит важное уточнение: «Именно в условиях матриархата развились основные виды психической деятельности человека...Появились первые коммуникативные знаковые поля, усложненные социальные отношения...все, что мы относим к культуре» [200. С. 28]. Таким образом, согласно С.Г.Фатыкову, история культуры становится возможной благодаря наличию в ней женского творческого начала, а именно: «Функциональная связка смыслов в виде звуковых символов, которая происходила во время диалога матери и ребенка, образовала человеческую речь, ставшую проводником социального поведения и сознания» [200. С. 22], что дает возможность считать процесс происхождения культуры «сменой приспособительной деятельности животных адаптивной деятельностью человека, которая с особенной эффективностью развивалась в условиях постояннодействующей материнской семьи» [200. С. 28].

В.А.Гречко связывает генезис языка с уровнем развития общества и приравнивает язык к естественному и специфически человеческому средству общения и познания действительности, указывая, что «именно благодаря языку обеспечиваются общественные функции в различных областях человеческой деятельности — в производстве, культуре, образовании, науке, литературе, искусстве и т.д.» [49. С. 15]. А.А.Реформатский отмечает, что «без языка не может быть и мышления, то есть понимания человеком действительности и себя в ней» [173. С. 7], тем самым он определяет язык как важнейшее средство человеческого общения, без которого невозможно существование общества и как следствие самого человека. М.Ш. Бонфельд связывает происхождение языка с развитием потребности в передаче информации в человеческом обществе, считая, что «...удовлетворение потребности в общении порождает язык как орудие общения одновременно с формированием речевых органов, приспособленных для произнесения членораздельных звуков» [32. С. 29].

Итак, вышеприведенные высказывания указывают на существующее единство языка (в том числе и музыкального) и общества. Известно, что в наше время существуют различные взгляды на природу и характер связей языка и общества, языка и природы. Одни ученые счи-

тают, что развитие и существование языка полностью детерминировано развитием и существованием общества (французская социологическая школа), другие — что язык развивается и функционирует по своим собственным законам (Е.Курилович). Но все эти ученые обращают внимание на знаковый характер языка и рассматривают язык как общественный феномен. Практика свидетельствует о том, что существует связь между бытием музыки и изменениями, происходящими в общественной жизни, отсюда следует, что вне общества нельзя говорить о существовании музыки (музыка как общественный феномен), но и музыка, в свою очередь, влияет на процессы, происходящие в жизни общества.

Обращение к генезису языка музыки, поиску его специфики невозможно без обращения к вопросу формирования культуры, языка. Существуют различные концепции возникновения культуры. Так, культура одними исследователями рассматривается как общественное явление по своему происхождению, по содержанию и функциям, которые выполняет: «создается обществом людей или человеком, творящим в обществе себе подобных» [148. С. 12]. Бэтнэр-Янаш признает, что «культура — это новый вид биологической адаптации с негенетическим способом наследования». Другие же исследователи настаивают, что культура создается посредством трудовой деятельности, вследствие чего приходят к выводу, что труд сформировал человека (марксистская концепция).

Современные исследования таковы, что подчеркивают взаимообусловленность культуры и общества, в частности, доктор биологических наук, профессор Ю.И.Новоженов отмечает, что рост культуры за последние столетия изменяет генетическую структуру популяций человека [148. С. 8], под культурой понимая «трудовой и духовный опыт людей, передающийся из поколения в поколение» [148. С.12]. В «Филетической эволюции человека» ему удалось показать, что эволюция человека — это, прежде всего, филетическая эволюция популяций в пределах вида во времени под воздействием культуры [148. С. 6]. Он отводит ведущую роль символике языка и речи в процессе накопления и передачи культуры, считая, что «эту символику создал сам человек, обладающий второй сигнальной системой, то есть способностью абстрактно мыслить и воспринимать не только предметы, но и их символы — слова и знаки» [148. С. 13]. Тем самым, можно заключить, что, по Ю.Новоженову, эволюционирует человек и вместе с ним происходит эволюция языка. Конечно, развитие языка напрямую связано с развитием человеческого мышления, общества. В современном языкознании подчеркивается мысль, что появление человека и его сообществ, образование форм его мышления и происхождение языка — это взаимообусловленные, но не всегда одновременные факты истории человека. Хотя весьма проблематично вести речь об особенностях происхождения языка, так как современная наука

не располагает методиками реконструкции первичных этапов генезиса языка, что отмечается рядом исследований, в частности, Б.В.Гречко, Б.А.Серебренникова.

Известно, что образование языка предполагало многие фундаментальные, биологические, психологические и общественные предпосылки в развитии человека и человеческого общества. Так, Б.В.Гречко считает, что образование языка было детерминировано совокупностью многих общих внешних и внутренних факторов, относя к ним природные (в том числе и космические) условия, биологические (антропологические) предпосылки, наличие общества и характера отношений между людьми (трудовую, предметную деятельность, использование предшествовавших языку неязыковых знаковых средств, обладавших, тем не менее, тождественной со словом знаковой структурой, т.е. семиозисом) и др. [49. С. 334].

В языкознании традиционно излагаются основные теории происхождения языка: звукоподражательная, суть которой в том, что язык возник вследствие подражания человека различным природным звукам; междоменная, где происхождение языка связано с невольными выкриками человека под воздействием внешних раздражений или внутренних состояний; ономатопозитическая, считающая образование языка результатом звукового впечатления об обозначаемом предмете; теория общественного договора (автором которой считают Ж.Ж.Руссо), суть которой в том, что языки естественным путем возникают на основе потребностей человека, изменяются и преобразуются вместе с изменением этих потребностей [178. С. 137], корнями восходящая к античной традиции и трудовая марксистская, или теория Ф.Энгельса о происхождении языка [49. С. 330—331].

В России проблема происхождения языка сформировалась под воздействием идей Ч.Дарвина, который использовал в работе «Происхождение человека и половой отбор» (1871г.) палеонтологические данные для обоснования происхождения человека от высокоразвитой породы человекообразных обезьян (антропоидов), живших в конце третичного периода, и Ф.Энгельса в работах которого («Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека», «Происхождение семьи, частной собственности, государства» и др.), где рассматривалось в единстве с проблемой происхождения самого человека и человеческого мышления. Такая точка зрения является наиболее распространенной. Если вести речь о языке музыки, то он представляет собой особую, постоянно возобновляющуюся знаковую систему, способную бесконечно производить разнообразные смыслы, что позволяет проследить его генезис.

В современном музыковедении наличествуют различные объяснения происхождения музыки, где наиболее распространены следующие точки зрения на ее генезис: концепция происхождения музыки из сфе-

ры фиксированных звуков, которая приобрела господствующее значение в творчестве М.Иванова-Борецкого, С.С.Скребкова и др. Напротив, Р.Грубер и В.Сисаури выделяют в качестве ведущего компонента музыкального мышления тембральную характеристику, намечая тем самым оппозицию тембра и звуковысотности.

Данные этномузыкального знания свидетельствуют о том, что музыкальная деятельность древнего человека была неразрывно связана с опытом социального общения, и в обществе, находящемся на уровне мифологического миропонимания, язык выполнял объединительную функцию, выступая в качестве важнейшего средства передачи информации, способствующего сплочению коллектива. В частности, А.Б.Денисовой приводятся факты, согласно которым в ходе разнообразных ритуалов, праздников, церемоний музыка служила «коммуникативным сигналом — знаком, значение которого расшифровывалось в контексте данной культуры» [57. С. 15]. Так постепенно в музыке формируются «музыкально-коммуникативные архетипы» (термин Д.К.Кирнарской) — базисные формы музыкального содержания, связанные с протоинтонационной формой музыки. Е.М.Алкон небезосновательно приходит к убеждению, что музыка как вид творческой деятельности «во многом, если не исключительно, обязана ему (речь идет о ритуале — Т.Л.) своим происхождением» [3. С. 14] на основании знания того, что обрядовый фольклор является древнейшим.

Можно предположить, что язык музыки возникает из потребностей человека в передаче определенной информации и зависит от уровня развития общества, где находит свое бытие. Так, В.В.Радя, выявляя основания генезиса музыки в первобытности, указывает, что «звук был необходим в общении между людьми», объясняя это тем, что «звучание голоса сигнализирует слуху о внутреннем состоянии — его физиологических и психологических изменениях, об эмоциональном тоне и содержании этого состояния» [171. С. 16], и приходит к выводу о том, что «музыка возникает благодаря потребностям общества и осуществляется через человека [171. С.22]. Ж.-Ж.Руссо, предпринял попытку объяснения возникновения языков, видя их источник происхождения «в душевных потребностях, в страстях» и отмечает, что «...не голод, не жажда, а любовь, ненависть, жалость и гнев исторгли у них первые звуки» [178. С. 90]. По-видимому, Ж.-Ж.Руссо устраивает объяснение происхождения музыки исходя из ее общности с речевыми интонациями, так как он пишет: «...первые речи были первыми песнями» [178. С. 120]. Такая позиция может быть выражена и по-другому: «говорить и петь одно и то же». Тем самым, речь идет о социально-культурных предпосылках возникновения музыки. Но есть и другая позиция.

Существует взгляд о том, что «сама природа запрограммировала человека на музыку» [171. С. 22]. А.Шнитке однажды упомянул, что

«до-мажорное трезвучие — это для меня явление природы... Я, например, верю в природное обоснование обертонового звукоряда, потому что несколько раз слышал утром обертоновый звукоряд у моря...», подчеркивая, тем самым, происхождение обертонового звукоряда из природной среды [73. С. 119]. Известно, что в Новое время выдвигается на первый план восприятие звука как природной силы, что способствует его осознанию с позиции естественно-акустических закономерностей обертонового ряда. Х.Эггеберт пишет о том, что этот «звук вместе с обертонами» был для композитора как бы «природным» материалом; и действуя согласно с его закономерностями, композитор «подражал природе» [цит. по 214. С. 136]. Эти смыслы действуют и в музыке XX века, где с развитием теории музыки обостряется интерес не только к понятийному аппарату, но и к вопросам ее генезиса. В трудах Х.Эггебрехта и А.Новака формулируется новое понимание происхождения музыки — «из ее теории», что ранее находит отражение в древнегреческой философии в так называемом «пифагорейском принципе», где числовое определение звучащего рассматривается в качестве математической пропорции: входя в пропорцию, звуковой элемент становится «тоном», т.е. звуком, который обоснован математическим отношением к другому звуку, далее он получает теоретическое имя, которое показывает, что он «теоретичен» по смыслу [цит. по 214. С. 134—135].

В современном языковедении постулируется, что благодаря языку становится возможной капитализация мысли, что процесс этот ускоряется в связи с изобретением письма, эволюция которого позволяет вести речь об увеличении мощностей машинного преобразования и хранения информации, первоначально выраженной языковыми средствами. Поэтому представляется необходимым вопрос рассмотрения языка музыки как своеобразного посредника между мыслью и звуками речи, определяя его как крайне информативную систему знаковых образований, фиксируемую при помощи особой системы знаков.

В музыкальной среде особый интерес вызывала и по-прежнему вызывает проблема генезиса нотации, в частности, Е.М.Алкон, Н.И.Кондаков прослеживают закономерности развития письменного языка «пятилинейной нотации», представляющего в западно-европейской музыкальной традиции важный фактор музыкальной деятельности, опирающейся на ступеневое мышление [3. С. 17] и позволяющего оперировать «дискретными знаками» и знаками «устного» текста, которые могут быть континуальны, так как процесс мышления всегда осуществляется посредством знаков, обусловленных феноменами тяготения между реально звучащими звуками, аккордами в модуляционных процессах, тольной драматургии.

Считается, что первые попытки измерения музыки произошли задолго до того, когда были впервые названы ноты, можно предположить, что потребность в измерении звучания возникла в «донотном» периоде развития музыки» [170. С. 20]. Отметим важность существования проблемы дешифровки музыкальных феноменов, наличие вопросов десимволизации, решение которых приведет к выявлению генезиса и специфики современной нотации, что позволит раскрыть особенности современной фиксации звучащих феноменов в графическую форму, где каждый уровень музыкальной системы воплощается особой системой музыкальных знаков. Развитие нотации подтверждает наличие зависимости между уровнем развития технических средств и сменой музыкального стиля, что представляет отдельный вопрос, ведь ноты — это своего рода «инструмент измерения и фиксации музыки» [170. С. 24].

Как происходит использование вещей в качестве знаков? Ф.Г.Юнгер в работе «Слово и знак» отвечает на этот вопрос следующим образом: «первоначально знак представлял собой подражание видимому образу» [235. С. 85], соответственно зримые вещи превращаются в знаки и используются как таковые. И как подчеркивает, Г.Ф.Юнгер, пиктограммы, передающие образы движения, идеограммы китайского письма и иероглифы, выдают свое происхождение от образов и дальнейшее их развитие приводит к превращению их в фонетические знаки [235. С. 85]. Следовательно, присутствует зависимость формирования фонетических знаков от особенностей порождающего их образа.

Особенностью нотации является двойственность смысловой нагрузки, предназначенной как для слухового, так и для зрительного восприятия. Но также происходит своеобразное «сокрытие живой интонации за внешним ее оформлением — нотами» [3. С. 18]. В современном музыковедении отмечается ситуация, которую можно назвать «отсутствием или необязательностью звука в самой музыке» [71. С. 3], т.е. «речь идет не только о паузе, которая может абсолютизироваться и стать музыкальным произведением, состоящим из молчания (ср. опыты Кейджа), но, и, например, о самостоятельности и самодостаточности нотной записи, когда чтение нот как бы заменяет звучание, или о восприятии (написанной) партитуры как визуального текста (рисунок), “красота” которого соответствует “красоте” закодированной в нем музыки, оцениваемой таким образом вне или без звука» [71. С. 4]. Чем обусловлена данная ситуация? Исследователи нотной графики объясняют наличие таких изменений тем, что «разные виды нотации, применявшиеся в музыке на протяжении веков: пиктографическая, идеографическая, буквенная, невменная, мензуральная — в разной степени сочетали в себе визуальную и аудиальную компоненты [192. С. 7]. Существует особый тип музыки, предназначенной для глаз (барочная «Augenmusik»).

В наши дни известны случаи использования композитором особого рода текста, представляющего нечто среднее между нотами, графическим рисунком и комментарием музыки, когда музыкальная графика вбирает в себя древнюю пиктографию (например, «Кватрология Э.Каркошка»). Можно заключить, что в современном музыкальном исполнении композиторы максимально используют суггестивные возможности словесного текста. Так, к примеру, А.Кнайфель в «Agnus Dei» для передачи слушателям состояния глубочайшей трагичности музыкального образа, избирает особый прием, суть которого состоит в том, что рядом с нотным текстом помещаются словесные строки (предсмертный дневник юной ленинградки Тани Савичевой), которые читаются исполнителями, но не произносятся ими вслух [184. С. 100]. В особых случаях музыкальный текст превращается в символический ритуал на сцене, когда исполнитель, находящийся на сцене руководит реакциями слушательской аудитории, звуки которой становятся материалом произведения [Там же].

Существует специальная дисциплина — текстология, которая «изучает текст под углом зрения его истории» [104. С. 11] и «характер самих текстов, цели, ради которых они составлялись, причины их изменений и т.п. в пределах, необходимых для объяснения их истории» [104. С. 10]. Текстология, по словам Д.С.Лихачева, занимается изучением истории текста произведения, которое дает объективные основания для интерпретации его содержания и формы [104. С. 8] и с текстологической точки зрения произведением следует называть текст, объединенный единым замыслом (как по содержанию, так и по форме) и изменяющийся как единое целое» [104. С. 16]. Д.С.Лихачев понимает под произведением языковое выражение замысла его создателя, так как «к тексту не относятся особенности почерка рукописи, графики, типографского шрифта, рисунки автора на полях рукописи и пр.» [104. С. 14] и приходит к убеждению, что «для понятия текста во всех случаях важно, однако, следующее: он результат сознательного к нему отношения» [Там же].

В данном исследовании под текстом понимается в духе лотмановской его трактовки «замкнутая и самостоятельная структура», которая обладает самостоятельной ценностью элементов, ее составляющих [110. С. 15]. Ю.М.Лотман призывал считать искусство особым образом организованным языком (язык здесь понимается в семиотическом смысле, как знаковая система), в то время как «произведения искусства — то есть сообщения на этом языке — можно рассматривать в качестве текстов» [110. С. 678].

Итак, под «текстом» в музыке можно подразумевать все выходящее из-под пера композитора: ноты, цифровые таблицы, матрицы, схемы, рисунки и т.п., что приводит к мысли о том, что все этапы творческого процесса получают адекватную фиксацию [192. С. 96], это особый знаковый комплекс.

Особенностью фиксации звучащих феноменов в графическую форму является то, что каждый уровень музыкальной системы воплощается особой системой музыкальных знаков. В наши дни выявляется специфика буквенных, числовых и графических знаков, используемых для записи звучащей материи в связи с популярностью публикаций музыкальных текстов в сети Интернет, где существуют локальные музыкальные хранилища, «предназначенные для архивации нот музыкальных произведений, электронного поиска, анализа, вывода на печать или озвучивания» [192. С. 8]. К нотному изданию в настоящее время применимы такие стандартные полиграфические понятия, как строка, абзац, раздел, введены понятия «ранжирная вертикаль» и «голос», что способствует «практической реализации любых творческих проектов путем создания универсального компьютерного рабочего места музыканта (музыковеда, композитора и т.п.)» [192. С. 4].

Музыкальный текст фиксирует звучащее, но процесс кодирования характеризуется некоторой неполнотой, так как не представляется возможным полностью «перевести» музыкально-звучащее в нотный текст, ибо помимо основного смысла музыкальных феноменов имеются коннотативные сознания. История знаковой фиксации музыки такова, что первые такие попытки были предприняты в Древнем Египте, Месопотамии и античной Греции на основе развитой системы письменности, сложившейся ранее. На основании данных археологических раскопок можно утверждать, что первые рисунки человека являются знаками, возникшими примерно за двадцать пять тысячелетий до начала нашей эры. Постепенно пиктограммы превратились в идеограммы, то есть рисунки, которые обозначают не столько сам предмет изображения, сколько идею, связанную с рисунком, а затем появились символы, выражающие понятия (логограммы).

Около 2000 года до нашей эры произошли важные изменения в фиксации речи, связанные с появлением фонограмм — символов, представляющих звуки. Исследователи утверждают, что первые системы были слоговыми, т.е. слоговыми, где каждый знак представлял один слог с одним гласным и одним согласным звуком, что позволило сократить число символов, необходимых для записи. В дальнейшем в Греции в IX веке до н.э. появляется алфавит, в котором каждый символ представляет собой согласный или гласный звук.

Знаки для записи количественных значений появились примерно в то же время, что и для обозначения речи. Первоначально запись чисел была представлена в форме надразов на дереве, кости, а также использовались камешки, которые складывались в мешочек или узлы на веревке. Египет считают родиной первой системы нумерации.

В современном музыкальном творчестве существуют буквенная и слоговая системы названий музыкальных звуков. Буквенная система

(возникшая ранее слоговой) характеризуется тем, что буквы греческого алфавита, писавшиеся в различных положениях, фиксировали высоту звуков, длительность же зависела от ударяемых и неударяемых слогов поэтического текста, который главенствовал над музыкой. С шестого века берет начало процесс вытеснения греческих букв латинскими, приведший к полному отказу от их использования в нотации в десятом столетии.

Слоговая система названий музыкальных звуков основана на начальных слогах первых строчек католического гимна в честь ап. Иоанна (легендарного покровителя певцов), сочиненного около 700 года Павлом Диаконом [4. С. 19]. Расширение диапазона звукоряда потребовало установить название для седьмой ступени — «си». Позже, в XVII веке, относительная сольмизация вышла из употребления, а во второй половине этого же столетия слог *ut* (*ut*) был заменен слогом «*до*». Обе системы нотации в настоящее время находят себе практическое применение.

В настоящее время в Германии, Англии, Швейцарии существуют буквенная система, а слоговая системы названий музыкальных звуков используется в романских странах [4. С. 21]. В нашей стране используются обе системы названий звуков.

Авангардная музыкальная нотация XX века обладает синтетической природой, «возвращая из забвения» древнегреческую, невменную и мензуральную нотацию [184. С. 101]. Так, в произведении Д.Шнебеля «Глоссарий» соседствуют готические буквы словесного текста наряду с элементами невменной и мензуральной нотации, сочетается классическая и авангардная нотации.

Существует закономерность, согласно которой смена нотации обусловлена изменением художественного мышления, вследствие этого «каждый новый тип нотации — это всегда одновременно и обретение, и утрата», поэтому «даже у самых радикальных новшеств авангардной нотации при ближайшем рассмотрении обнаруживаются соответствующие прототипы, например, древняя пиктография проступает в современной «музыкальной графике» [184. С. 102].

Современных исследователей музыки интересует вопрос о существующей зависимости смены вида нотации от идеологии музыкантов, которая, явно прослеживается в средневековой манере нотного письма, когда складывается так называемый принцип невменной нотации, либо, к примеру, история отечественной нотации показывает, что в период после принятия христианства на Руси появилось крюковое письмо, являющееся эквивалентом невменного.

Существует зависимость смены нотного письма от технологий фиксации музыкальных феноменов, что отражается в современной науке о музыке, где выдвигается гипотеза о связи между технологией нотопечатания и нотной графикой: «История компьютерного нотопечатания

повторяет в миниатюре историю нотопечатания в целом. Вписывание нот от руки в книжные издания, гравировка нот на дереве в виде своего рода картинок, печать с помощью наборного шрифта с музыкальными символами, гравировка на металле с наколачиванием нотных символов с XV века до середины XX, отразились на методах компьютерного нотопечатания, применявшихся в конце XX столетия» [176. С. 9].

Итак, в современном музыковедении распространен взгляд, согласно которому существует связь между технологией нотопечатания и нотной графикой, выявляется зависимость смены вида нотации от идеологии музыкантов, от технологий фиксации музыкальных феноменов. Сейчас для фиксации музыкальных феноменов помимо нотной графики используется привычная нам система современной звукозаписи, звукопередачи и звуковоспроизведения, которая со времен своего возникновения далеко продвинулась вперед. Известно, что вплоть до XX века музыкальный звук создавался человеческим голосом и (или) музыкальными инструментами, начиная с 30-х годов XX века появилась новая система формирования звукового образа, связанная с использованием электронных средств.

Данные исследований в сфере музыкальной акустики показывают, что все больший процент слушателей получает в настоящее время звуковую информацию с помощью электронных средств для ее записи, передачи и воспроизведения [2. С. 569]. Поэтому, в свете вышесказанного, необходимо уделить особое внимание истории звукозаписи.

В наше время, по-преимуществу, используется три вида звукозаписи: механическая, магнитная и оптическая. Процесс звукозаписи в современной акустике отождествляется с переводом воздушных колебаний среды (воспринимаемых как звук) в изменение свойств какой-либо среды (физического тела — носителя информации) с целью сохранения в ней информации для последующего изменения [2. С. 563].

Поиски способов сохранения звуков музыки и речи с целью последующего воспроизведения и передачи велись издавна. В конце XIX века (30 апреля 1877 года) Шарль Кро представил во Французскую Академию наук изобретение (хронограф), суть которого заключалась в том, что на поверхности вращающегося стеклянного диска, покрытого сажей, игла, прикрепленная к мембране, могла записывать звуковые колебания. С этого диска оптическим путем можно было получить копию на светочувствительной хромовой пластинке, вращая которую и прослеживая изображение звука иглой, соединенной с мембраной, можно было вновь получить звук. Пока заявка была на рассмотрении, в октябре 1877 года Т.Эдисон в США продемонстрировал аппарат «хронограф» (заявка была зарегистрирована 19 февраля 1878 года), принцип действия которого заключался в следующем: металлический валик вра-

шался вручную с помощью рукоятки, с каждым оборотом перемещаясь по продольной оси за счет винтовой нарезки на ведущем валу. На валик накладывалась оловянная фольга, к которой прикасалась игла, связанная с мембраной, нагруженной на металлический рупор. Когда мембрана начинала колебаться под воздействием звуковой волны, игла в олово, в соответствии с воспринимаемым звуком создавая канавку переменной глубины. Такой способ получил название «глубинной записи». В дальнейшем Т.Эдисон продолжал работать над усовершенствованием хронографа. Как аппарат для записи музыкальных произведений он перестал выпускаться в конце первого десятилетия XX века, но еще пятнадцать лет применялся в качестве диктофона [2. С. 564].

Новый этап в развитии механической записи связан с именем Эмиля Берлинера, который разработал метод получения пластинок способом химического травления: на поверхности цинковой пластинки, покрытой тонким слоем воска, записывающая игла процарапывала канавку, которая затем протравливалась соляной кислотой, что позволяло получать звук большей громкости и лучшего качества [2. С. 565]. С этим событием 1888 года связывают начало эры грамзаписи.

В дальнейшем история звукозаписи связана с поиском материала, позволяющего качественно передавать звуковую информацию, так стали использовать цинковые диски, применять технологию прессования грампластинок из эбонита при помощи стальной печатной матрицы, а также с использованием специального двигателя, способствовавшего массовому выпуску граммофонов.

В 1948 году фирма Columbia Records разработала новую систему записи «долгоиграющих» пластинок, для чего был создан специальный полимерный материал винилит. В СССР долгоиграющие пластинки стали выпускаться с 1950 года.

Магнитная звукозапись появилась в 1898 году, когда Вальдемар Паульсен получил первый патент на устройство магнитной записи звука, используя стальную проволоку как носитель, с 1930 году — ленту, впоследствии замененной полимерной пленкой. Разработанные в Германии магнитофоны были ввезены в Америку и стали использоваться не только по своему прямому назначению (для записи и прослушивания музыки «живого» концерта), но и в радиовещании.

В 1930 годы состоялась первая попытка использования для записи звука оптических, если точнее, фотографических методов, что стимулировало развитие звукового кино. Принцип работы такого рода систем состоял в следующем: с помощью микрофона звуковые колебания преобразовывались в электрический сигнал, который усиливался до нужной величины и поступал на специальное устройство, которое модулировало полученным сигналом световой луч, падающий на светочувствительную пленку. Вначале модулируемым параметром све-

тового луча была его яркость, впоследствии модуляция стала осуществляться путем перемещения луча перпендикулярно оси звуковой дорожки (поперечная запись), которая размещалась у края киноплёнки. После экспозиции плёнка проявлялась и закреплялась обычным фотохимическим способом. С полученного оригинала, который представлял собой негатив, делались позитивные копии, которые также проявлялись и закреплялись.

Сейчас наблюдается развитие технологий записи звука в направлении увеличения емкости носителей информации. В 2000 году в фирме Sony были созданы компакт-диски повышенной плотности формата DDCD, позволяющего увеличить (почти вдвое) количество информации, записываемой на диск, на что фирма TDK предложила свой вариант увеличения объема информации на диске.

Таким образом, можно заключить, что в современной студийной звукозаписи наблюдается переход от аналоговой техники к цифровой, что позволяет применять данные технические возможности в музыкальном творчестве.

Вопрос о дешифровке музыкального текста представляет особый интерес. Существует ли метод, позволяющий адекватно перевести композитору музыкально-звучащее в нотную партитуру или следует раз и навсегда отказаться от таких намерений? Ведь «авторский дух — в нотах не зафиксирован. Он между нот» [183. С. 294]. И возможно ли адекватно дешифровать музыкальный текст?

В науке о музыке бытует взгляд, согласно которому, рисунок нотного текста (знак размера, мелодический и ритмический характер пьесы) выступает своеобразной «подсказкой» при дешифровке музыкального материала, дает «ключ» к пониманию музыкального образа [130. С. 43—44]. Так, в 30-х годах XX века В. Данкерт вывел зависимость «типов дыхания» мелодики от реальной физиологии, где «тип дыхания, в котором выдох и вдох «равноправны», реализует себя в «парящем мелосе», в котором существует «совершенное равенство направлений». Дыхание «вдохов» — в «каспендентной» (восходящей) мелодике, «разреженной» в области центра, а дыхание «выдохов», напротив, — в «десцендентной» (нисходящей) мелодике, с «уплотненным» мелодическим рисунком, угловато-зигзагообразным по своим контурам [цит. по 214. С. 294].

Существует зависимость адекватного прочтения музыкального образа от точности фиксации его в системе нотной графики. На современном этапе развития нотная запись, которая «подобна простой фотографии» (Г. Панкевич), достигла высокого уровня в своем развитии, что позволяет более полно фиксировать и переводить звучащее в систему языковых знаков. В процессе функционирования в музыкальной деятельности графических знаков, на каждом ее этапе (при создании

музыки, исполнении и восприятии) в виду фактора субъективности, происходит все большее насыщение их новыми значениями.

Система музыкальной нотации графически фиксирует символы, оформляющиеся в звуковой форме. Графические знаки в музыке (нотная запись) являются своеобразным кодом запечатления музыкальной информации, при дешифровке которой большое значение имеет личность воспринимающего субъекта, несмотря на кажущуюся объективность при переводе звучащего в графические знаки.

Следует отметить, что без специального обучения сложно воспринять информацию, содержащуюся в музыкальном произведении, смысл которого, по сути, является неисчерпаемым. Более того, процесс кодирования в музыке характеризуется некоторой неполнотой, так как не представляется возможным полностью «перевести» музыкально-звучащее в нотный текст, ибо помимо основного смысла музыкальных феноменов имеются коннотативные созначения. Н.Корыхалова обращает внимание на то, «что композиторы подолгу раздумывают над текстом музыкального произведения, своеобразного «письма», стараясь найти наиболее точное и ясное выражение своей мысли» [90. С. 4], нотный текст, согласно Ю.Рэгсу, выступает в качестве модели музыкального произведения и композитору отводится роль своеобразного медиума, который «...услышал своим внутренним слухом музыку, проанализировал, из чего она состоит, и записал результаты своего анализа в нотах» [170. С. 24], вследствие чего бытует взгляд, согласно которому «авторский текст, уртекст — библия исполнителя» [183. С. 294].

Музыкальный текст, как и любой другой, представляет «целый комплекс различных сообщений, закодированных различными кодами и функционирующих на различных уровнях означивания» [228. С. 15]. Согласно У.Эко, автор, создавая текст, применяет ряд кодов, которые обуславливают его прочтение, иначе говоря «автор должен иметь в виду некую модель возможного читателя, который как предполагается, сможет интерпретировать воспринимаемые выражения точно в таком же духе, в каком писатель их создавал» [228. С. 17]. Тем самым, У.Эко выявляется важная особенность процесса коммуникации, заключающаяся в том, что в ней одновременно присутствуют разные коды и субкоды, в связи с чем «сообщение может порождаться и восприниматься в различных социокультурных обстоятельствах, адресат может проявлять «встречные инициативы», иметь собственные исходные предположения...» [228. С. 14].

Музыковеды также усматривают многозначность истолкования содержания текста в процессе коммуникации. Так, М.А.Смирнов в книге «Эмоциональный мир музыки» отметил, что «музыкальное творение — неполное выражение желаемого» [183. С. 8], объясняя это тем, что возникающая в сознании творца внутренняя музыка «...не всегда звучит во весь

голос в законченном произведении» [183. С. 8]. Поэтому можно заключить, что конкретно взятый слушатель, живущий в определенный исторический отрезок времени, вкладывает свой особенный смысл в звучащее произведение, имея собственное представление о музыкальном произведении, что дает нам основание считать музыку со-творчеством.

При трансляции музыкального текста происходит обмен информацией между композитором (исполнителем) и слушателями, складывается особая ситуация понимания. Применительно к религии эта ситуация раскрывается Т.Б.Захарян, Д.В.Пивоваровым в монографии «Сакральный символ в языке религии», где сравнивая язык религии и научное понимание, исследователи обращают внимание на то, что «научное понимание в естествознании в первую очередь ориентировано на извлечение из своих текстов некоторого объективного и вневременного смысла» [68. С. 4]. Данное высказывание применимо в отношении к музыке и ее языку, где также складывается особая ситуация понимания, для которой характерна полисемичность, богатство содержания и его непереводаемость с одной знаковой системы в другую, неполнота в получении эстетической информации об объективной и субъективной реальности, непознаваемость, избыточность. Поэтому одним из центральных вопросов в наши дни в науке о языке становится вопрос перевода информации с одного уровня языковой системы на другой уровень иного языка. Так, в работе «Культура и взрыв» Ю.М.Лотман выявляет факт невозможности существования одного идеального языка как оптимального механизма для выражения реальности. Он заменяет «представление об оптимальности модели с одним предельно совершенным языком» «образом структуры с минимально двумя, а фактически с открытым списком разных языков, взаимно необходимых друг другу в силу неспособности каждого в отдельности выразить мир» [111. С. 13]. В послесловии к работе Ю.М.Лотмана «Об искусстве» М. Лотман высказал мысль о том, что «Художественный текст никогда не сводится к реализации лишь одного языка, он есть результат столкновения нескольких (минимально — двух) принципиально различных кодов, конфликта между ними» и уточнил, что данный конфликт «носит диалоговый характер и приводит к тому, что текст представляет собой систему взаимных перекодировок, и тогда все внутрисистемные отношения релятивизируются: если параллельные планы взаимно перекодируются друг в друга, то каждый из них выступает по отношению к другому и в функции выражения, и в функции содержания» [111. С. 686].

Применительно к музыке можно утверждать, что ее бытие — полиязыковая реальность, где находят распространение знаковые системы разных видов искусства, в этом проявляется ее ведущая роль среди других искусств.

Музыка тяготеет к другим искусствам, которые «способны конкретизировать, проявить или уточнить музыкальную семантику» [184. С. 3]. Леонардо да Винчи справедливо заметил: «Музыку нельзя назвать иначе, как сестрою живописи, так как она является объектом слуха, второго чувства после глаза, и складывает гармонию сочетанием своих пропорциональных частей, создаваемых в одно и то же время и принужденных родиться и умирать в одном или более гармоничных ритмах» и далее: «Но живопись превосходит музыку и господствует над нею, ибо она не умирает непосредственно после своего рождения, как несчастная музыка...» [101. С. 263]. Интересна идея, выраженная А.Н.Скрябиным в его «Прометее» в начале прошлого века, об объединении в музыкальном искусстве звукового и зрительного рядов.

Концепция образа, разработанная В.П.Бранским применительно к искусству живописи, суть которой в том, что иррациональный субъективный образ представляет собой особое средство, употребляемое для кодирования обобщенных переживаний, применима к искусству музыки, так как в музыке содержание чувств не выразиимо адекватным образом на рациональном языке; не определяется непосредственно содержанием объекта, который его вызывает; приводит к алогичным (неразумным, непредсказуемым, бессмысленным) поступкам (руководство «эмоциями, а не здравым смыслом») [36. С. 21]. И далее, «...эмоционально невосприимчивому человеку (так сказать, с изощренным интеллектом, но “без сердца”) невозможно передать содержание переживаний, поскольку он всегда будет требовать редукции эмоциональной информации к рациональной (т.е. перевода ее на рациональный язык), что в принципе невыполнимо» [36. С. 22]. Это позволяет сделать вывод о субъективности информации, полученной посредством языка музыки, но следует оговориться, что информация субъективна в том отношении, что фиксирует процессы, происходящие в сознании человека, так как не является «слепком» действительности.

В.А.Апрелева, выстраивая концепцию, «...вскрывающую онтологические основания музыки как культуры» [6. С. 7], выявляя двойственную природу музыки, подчеркивает, что «с одной стороны, музыка выступает как продукт культуры, истории, традиции, коллективной мудрости, мощный фактор социальных взаимодействий, т.е. феномен, существующий объективно и предполагающий объективный подход. Но, с другой стороны, этот гигантский объект существует только потому, что питается опытом, вырастает из опыта, всегда глубоко интимного, индивидуального, субъективного», тем самым утверждает, что музыкальная информация является и субъективной и объективной (в зависимости от рассматриваемого отношения).

Особенностью бытия музыки является факт непереводимости ее на другие языки искусства, хотя в истории культуры наблюдались такие

попытки согласования языка музыки и языка поэзии. Известны высказывания философов по поводу преимущества какого-либо искусства, так, по Г.В.Ф.Гегелю, поэзия, которая «выражает чувства, созерцания и представления и может набросать нам образ внешних предметов, хотя со своей стороны она не в состоянии достигнуть ни отчетливой пластики скульптуры и живописи, ни душевной проникновенности музыки и должна поэтому призвать на помощь все прочие способности нашего чувственного созерцания и неязыкового душевного понимания» «...выигрывает во внутренней объективности созерцаний и представлений, выдвигаемых поэтическим языком перед духовным сознанием» [46. С. 246]. Но музыка «не останавливается на этой самостоятельности в отношении поэзии и духовного содержания сознания, а тесно сливается с содержанием, уже разработанным поэзией и ясно высказанным как ряд чувств, созерцаний, событий и поступков» [46. С. 246]. Современный композитор А.Шнитке, соотнося музыку с языком, отмечал, что она «...язык не в смысле перевода на словесные аналоги — это самое элементарное и примитивное, что можно себе представить. Это, несомненно, язык диктующий, но не поддающийся словесному пересказу», поэтому абсолютно убежден в том, что «Все попытки пересказать музыку словами неизбежно ведут к пошлости» [73. С. 116—117].

В настоящее время распространено убеждение, что музыка и поэзия ведут происхождение из одного корня, они «шагают рядом, рука об руку, на всем необозримом протяжении истории» [186. С. 59]. В исследованиях музыковедов идея связи музыки и поэзии получает широкое теоретическое обоснование. Музыка тесно связана с художественной (поэтической) и естественной речью. Исследователи данной проблемы (В.Васина-Гроссман, Ю.Кремлев, Л.Мазель, Е.Ручьевская, В.Холопова) обоснованно считают основным источником и прообразом музыкальных интонаций — речевые и отмечают решающее влияние на язык музыки теории ораторского искусства, точнее — риторики. Анализ природы и специфики функционирования синтетического символа в музыке показывает, что оперное искусство наиболее символически нагруженным среди остальных жанров музыки, где согласно Г.В.Ф.Гегелю «...мы раз и навсегда переносимся из прозы жизни в высший мир искусства» [46. С. 289].

В силу своей специфики вокальная музыка наиболее насыщена символикой. В истории музыки отношения звукового плана и слова приобретают различный характер. Исследователи данной проблемы (В.Васина-Гроссман, Ю.Кремлев, Л.Мазель, Е.Ручьевская, В.Холопова) обоснованно считают основным источником и прообразом музыкальных интонаций — речевые, отводя им особую роль в рамках целого текста (так как интонация окрашивает различным образом тексты разных стилей и жанров, дифференцирует на части целостный текст, в одновре-

менности осуществляя их межфразовую связь), а также ими отмечено решающее влияние теории ораторского искусства на музыку. При анализе причины воздействия античной риторики на искусство музыки открывается то, что «...риторика — это логическая система, обобщившая в себе законы человеческого мышления и законы эстетики», а также «в связях музыки и риторики действовала общественно-смысловая, функционально-социальная причина» [209. С. 15]. Общеизвестно, что жанр так называемой концертной музыки возник как результат моделирования ситуации по типу обратной связи. Как отмечалось ранее, в настоящее время широкое распространение получило убеждение, что музыка и поэзия ведут происхождение из одного корня. Музыка тесно связана с художественной (поэтической) и естественной речью. Следует помнить, что музыкальная речь и музыкальный язык составляют единое образование. Первое (речь) есть воплощение второго (языка), его реализация.

А.Н.Сохор, при рассмотрении взаимоотношений музыки и поэзии, ведет речь о «музыкальности» поэзии, отмечая одно важное обстоятельство, что «для поэзии синкретическое слияние с музыкой было единственной формой ее существования в доисторические времена, тогда как музыка знала уже тогда и иные формы — чисто инструментальные, связанные с сигнальными функциями или сопровождением танцевальных и прочих движений» [186. С. 57—58]. Музыка и поэзия соединяются в вокальных произведениях как «друзья — соперники» (такой позиции придерживался А.Н.Сохор). Но соответствие языка музыки и поэзии, даже в произведении вокального жанра, скорее всего, невозможно, поэтому речь о синтезе музыки и поэзии условна. Существенна также разница между языком музыки и естественным языком. Музыкальный язык образно отражает, моделирует явления, эмоции, воспроизводит черты их реальной структуры, этим музыкальный язык отличается от естественного языка.

История музыки свидетельствует об обращении ее к синтезу с другими видами искусства, так называемая «программная музыка» убедительно показывает сущность этого процесса. Программная музыка — это сочетание музыки и некоей программы, представленной в виде литературного заголовка, либо развернутого литературного сюжета. Нередко композитор указывает на живописное, пластическое произведение, явившееся импульсом для создания музыки. Программную музыку в музыковедении традиционно противопоставляют феномену «чистой» музыки. В чем заключается положительный момент использования «программности»? Обращение к принципу «программности» позволяет композитору подготовить слушателя к активному восприятию звучащего и направить в нужное направление процесс создания знаков и их образований, так как программа ориентирует воображение слу-

шателя на определенное символотворчество, ранее заданное авторской установкой. Но это не означает диктата автора, ведь процесс символотворчества детерминируется как авторской установкой, так и особенностями самого воспринимающего субъекта, а так же различными условиями, сопровождающими этот процесс. Итак, следование принципам «программности» в музыке задает обращение к нескольким языковым системам.

Для лучшего понимания процессов, происходящих в действительности, музыкой моделируются образы — символы. Исследователи музыки отмечают, что авангардные партитуры представляют собой особый вариант идеографии (языка символов) и предваряются своеобразным «толковым словарем» использованной символики, высказываются мысли о том, возрождается даже хейрономия (система фиксации музыки, которая произошла от символических движений рук, свойственным восточным танцам) [184. С. 103]. Справедливо утверждение А.С.Соколова о том, что «язык музыкального жеста, лежащий в основе дирижерского искусства, стал своего рода мостом между письменной и бесписьменной культурой» [184. С. 103].

Язык музыки представляет собой образование, где присутствуют не только музыкальная, но и внемusыкальная сферы. К примеру, в область внемusыкального входят интонации человеческой речи, включая разного рода междометия, крики, стоны, смех и пр. Перейдем к рассмотрению проблемы «интонация и жестовость», включающий отдельный аспект, связанный с их происхождением.

В современных исследованиях музыки проводится мысль о нецелесообразности разделения интонации, жеста и слова в реальной жизни, так как они «слиты, как правило, воедино» и как следствие, «одно часто подменяется другим» [32. С. 458]. Данный взгляд не нов, он встречается, к примеру, в творчестве Ж.-Ж.Руссо, указывающего на наличие определенных жестов, присущих определенным страстям, которым принадлежат также особые интонации, поэтому можно считать «язык жеста и звуковой язык равно естественным» [178. С. 86]. Он полагает, что «первые жесты были продиктованы потребностями, а первые звуки голоса — исторгнуты страстями» [178. С. 90]. Жест, как известно, способен передавать отношение человека к миру, выражать его внутренний мир. Об этом хорошо сказано гением от киноискусства С.Эйзенштейном: «Интенсивность переживания заставляет мысль облечься словом... Волнующее слово выливается интонацией. Интонация ширится в мимику и жест» [цит. по 32. С. 463]. Музыкальное искусство использует развитую систему жестов, мимики, пластических движений, так называемую «немой интонацией» (термин Б.Асафьева), может быть в этом кроется разгадка всепоглощающего воздействия музыкального искусства.

В наши дни проблема кинесики — науки о жестах и жестовых движениях, о жестовых процессах и жестовых системах, приобретает особое значение. Жест и жестовость является предметом изучения Р.Бердуистела, Г.Е.Крейдлины, Ю.Кристовой, П.Олерона, А.А.Реформатского, Г.Ф.Юнгера и др. Но необходимо указать на работу «Выражение эмоций у человека и животных» Ч. Дарвина, стоявшего, по мнению кинесиологов, у истоков «коммуникативного» анализа телодвижений. Рождение собственно американской кинесики связывают с именем Франса Боаса, но «определяющее влияние на развитие современной кинесики оказал антрополого-лингвистический метод Э.Сепира, в частности, его положение о том, что жестикуляция есть код, который необходимо выучить, чтобы успешно осуществлять коммуникацию» [92. С. 123]. Итак, рассмотрение телодвижений как сообщений, является предметом кинесики, которая упорядочивает и истолковывает их как специфический код.

Анализ жестовости, с позиции Ю.Кристовой, имеет позитивное значение с философской и методологической точек зрения, играя первостепенное значение для построения общей теории семиотики, поскольку он позволяет прорвать в двух важнейших точках ту сеть понятий, которая была разработана в современной лингвистике на основе корпуса языковых данных» [92. С. 116].

В некоторых работах (имеется ввиду исследования В.Н.Топорова и др.), по мнению Ю.Кристовой, «посвященных соотношению словесной и жестовой речи, отстаивается автономность последней по отношению к говорению и показывается, что жестовая речь довольно хорошо передает различные модальности дискурса (приказ, сомнение, просьба)» а также «в жестовой речи обнаружилось сходство с детской речью» и «речью первобытных людей» [92. С. 126]. Но, жестовую речь рассматривали также как «истинное» средство выражения, способное выявить действие общелингвистических законов, в свете которых словесная речь предстает как «всего лишь более поздняя и ограниченная манифестация жестовой речи; в филогенетическом плане «мимика» якобы постепенно преобразовалась в словесную, и одновременно произошел переход от записи жестов (мимеографии) к записи звуков (фонографии)» [92. С. 126]. Следуя данной точки зрения, выходит, что в «основе человеческой речи лежит мимизм (в комбинации жестов, производимой индивидом, находят отражение глазные «мимемы»), выступающий в двух видах: фономимизм и кинемимизм» [92. С. 126].

Американские кинесиологи рассматривают процесс коммуникации с использованием жестового кода как «многоканальную структуру», где устная речь представлена как один из инфракоммуникативных уровней [92. С. 126—127]. Тем самым, признается автономность жестового поведения в рамках коммуникативной системы.

В музыкальном искусстве при исследовании процесса коммуникации особый и сложный вопрос представляет рассмотрение системы дирижерских жестов. В творчестве дирижера присутствует своеобразный «арсенал» художественных средств (жесты, знаки телодвижений, мимики и др.), позволяющих транслировать и интерпретировать содержание музыкального произведения. В современной науке о музыке распространен взгляд, согласно которому «дирижирование и выражает музыку, и ведет ее» [183. С. 22]. Б.Ф.Смирнов в своей работе, посвященной данной проблеме, признает важную роль опережающего звучания зрительных художественных впечатлений, которые усиливают, дополняют и обогащают последующие слуховые. В основе полноценного восприятия симфонического концерта, по Смирнову, лежит «синестезия» (соощущение) — ассоциативная взаимосвязь между слуховыми и зрительными ощущениями.

В наши дни существует богатая база исследований, посвященных дирижерскому искусству, рассматриваемому как художественный и социокультурный феномен. Это работы по проблемам исполнительства: отечественных и зарубежных исследователей Л.А.Баренбойма, Г.Г.Нейгауза, С.Е.Фейнберга, музыкально-критические работы Б.В.Асафьева, А.В.Луначарского, Я.И.Мильштейна, Б.Ф.Смирнова, А.Н.Сохора и др., литература мемуарного жанра, представленная воспоминаниями дирижеров: Н.С.Голованова, С.А.Самосуда, Г.Малера, Р.Штрауса и др.

Дирижерское творчество, по мнению М.Кагана, является «уникальной разновидностью исполнительского творчества» [78. С. 356], так как «она основана, с одной стороны, на специфической одаренности и на специфической технике, а с другой — поскольку она возникает только в ансамблевом исполнении, да и тут оказывается «факультативной» (малые ансамбли типа квартета, инструментального или вокального, более крупные ансамбли типа эстрадного оркестра или камерного симфонического играют без дирижера, и только большой симфонический оркестр, большой эстрадный оркестр и хор нуждаются в нем). Далее, исследователь объясняет создавшуюся ситуацию в музыкальном творчестве тем, что «дирижер как посредник между композитором и исполнителями должен быть координатором творчества последних, а это становится тем более необходимым, чем более разнороден состав исполнителей в ансамбле» [Там же]. Тем самым получается, что личность дирижера является связующим звеном между создателем произведения и его слушателем, активно влияющим на процесс познания смысла музыкального произведения.

Действительно, творчество дирижера является «посредником» между творцом и его публикой, выражением замысла композитора. Дирижерский жест, являясь неречевой формой общения, позволяет донести

эту эстетическую информацию от композитора к слушателю. А.Л.Готсдинер в «Психологии музыкального творчества» приводит наблюдения И.А.Мусина, исследовавшего технику дирижирования, который отмечает, что выразительные движения сопутствуют всей жизнедеятельности человека. Функция этих движений заключается в выражении эмоциональной жизни человека, через мимику и пантомимику речь приобретает выразительность и эмоциональную окраску [48. С. 127]. Дирижерский образ создается выразительными телодвижениями, системой специфических жестов и мимикой, а дирижирование рассматривается как пантомимическое искусство, где «мануальная выразительная пластика дирижера, вбирающая в себя сущностные черты хореографии и актерского мастерства, по своей природе приближается именно к пантомиме» [183. С.11].

Специфика невербальных форм художественной коммуникации представляет в науке о музыке особый интерес. Известно, что дирижерские движения-жесты классифицируются на ряд основных типов, классов и видов: главные и вспомогательные (по своей значимости); основные и побочные (в технологическом отношении); безусловные и условные (по своей природе); произвольные и произвольные (в психологическом аспекте); выразительные и ритмические (в психолого-эстетическом аспекте); информирующие, управляющие и корректирующие (в функциональном аспекте) [183. С. 18].

В современной музыкальной практике личность дирижера соединяет письменный и бесписьменный тип культуры. Существуют уникальные композиции, где текстом музыкального произведения выступает сценическое поведение дирижера, наблюдая за которым оркестранты импровизируют каждый свою партию. Например, композиция В.Екимовского «BaLletto», в которой присутствуют два текста: один для дирижера — это своеобразная партитура, где горизонтальные линии прочитываются как соответствия движениям тела (головы, торса, рук и ног), другой — для оркестрантов в виде телодвижений и жестикуляции дирижера [184. С. 103].

Итак, дирижерско-исполнительское искусство необходимо рассматривать в контексте известной музыковедческой триады «композитор — исполнитель — слушатель», где мануальная техника дирижера обладает особенными механизмами воздействия на публику.

Музыка, используемая в балете, является примером создания синтетического художественного образа, воплощенного посредством особого языка пластики. Существующее положение в современном искусстве убеждает нас в том, что каждый его вид обладает специфическим языком, передающим эстетическую информацию. Искусство хореографии не является исключением. Специфика хореографии и ее история осмысливались в трудах как искусствоведов (Ю.А.Бахруши-

ным, В.В.Вансловым, В.М.Красовской и др.), так и в мемуарной литературе (М.Фокиным, Ф.Лопуховым, Р.Захаровым и др.). Вопросы специфики музыки балета, ее драматургии впервые были осмыслены Б.Асафьевым, позднее данная проблематика была разработана В.М.Богдановым-Березовским, М.С.Друскиным, Б.М.Кацом, И.И.Соллертинским, Б.М.Ярустовским.

Бытие художественного образа, и его разновидности хореографического, находилось в центре внимания искусствоведения, эстетики, этнохореологии и других дисциплин, изучающих художественное творчество, довольно-таки продолжительное время, но и сейчас существуют вопросы, нуждающиеся в их уточнении, в частности, в наши дни предпринимаются попытки упорядочивания терминологического аппарата «танцелогии» — науки о танце, где присутствуют тенденции выявления принципов хореографической образной репрезентации, проведения анализа общих антропологических оснований танцевальных телодвижений.

В современных исследованиях искусства происходит философское осмысление танца, под которым понимается «особый вид человеческой активности, в котором представления человека о мире и самом себе реализуются через движения, позы, пластику» [152. С. 20], где танцевальный процесс, представлен как особая динамическая система, включенная в процесс исторического развития. Н.В.Осинцева обоснованно применяет системно-структурный подход к танцевальному процессу в танцевальном процессе, рассматривая, во-первых, особенности искусства в целом; во-вторых, специфические особенности данного искусства; в-третьих, психофизиологические индивидуальные особенности участников танцевального процесса [152. С. 68], что позволяет ей вскрыть особенности бытования танцевального произведения и позволяет выделить три уровня его эстетического восприятия (визуальный — перцептивная деятельность, ментальный — уровень рассудочного мышления, эмоциональный — сотворчество художественного образа) [152. С. 114]. Н.В.Осинцева считает, что «танец обусловлен анатомофизическим строением тела» [152. С. 22], где «амплитуда движений напрямую зависит от индивидуальной конституции человека» [152. С. 23], что представляется убедительным. Но, следует отметить, что работа Н.В.Осинцевой выиграла бы больше, если в параграфе «Элементы танцевального процесса» в разделе, посвященном поиску специфики элементов танцевального произведения, был бы усилен анализ этапа восприятия хореографического произведения, в частности, введена персона «зрителя — искусствоведа», а также наряду с вопросами гендерных отношений была бы учтена разница в «прочтении» хореографического образа в зависимости не только от естественных, но и социальных

различий воспринимающих произведение зрителей, по степени активности, самосознания.

Г.Ф.Юнгер отмечает связь ритма и танца (в танце тело и ритм составляют единство), считая, что первый есть повторение второго [235. С. 102]. Ему принадлежит высказывание: «Муза танца идет впереди всех прочих муз — как солистка-танцовщица, задающая темп движению. Хор также движется в танце; всякое ритмическое движение есть танец», на основании которого можно заключить об отношении данного исследователя к искусству танца, которое занимает, по Г.Ф.Юнгеру, ведущие позиции среди остальных искусств: «Язык — область, которой правит Мнемозина, мать муз» [235. С. 103].

Язык танца представляет собой сложную систему, состоящую из элементов различных уровней, объединяющую в своем составе жест, разнообразные телодвижения, мимику актера и т.д. Так, Леонид Якобсон — известный балетмейстер, включает в хореографический образ элементы тела танцовщика: «Все играет — руки, ноги, голова, корпус, пальцы, глаза...» [238. С. 106].

К функциям языка танца, рассматриваемого с позиций системного подхода, относятся как эстетическая, являющаяся важнейшей, так и оценочная, воспитательно-образовательная и др.

В современной эстетике процесс символотворчества в хореографии представляет особый интерес с позиции бытования разнообразных знакообразований: от простейших сигналов до сложноорганизованных сцеплений знаков, символов. Символ бытийствует на различных уровнях хореографического произведения, являющегося своеобразным итогом совместного творчества хореографа, композитора, исполнителей, зрителей, театральных критиков. Искусство хореографии доносит художественный образ посредством системы телодвижений, налагающихся на музыку или диктующих развитие музыкального произведения. Недаром мэтр советской эстетики Ю.Бореев сравнивал танец с мелодичным и ритмичным звуком, считая, что «хореография — эхо музыки» [33. С. 299].

Существующую взаимосвязь, между драматургией отдельных сцен и танцев от логики музыкального развития, точно подметил и выразил известный балетмейстер прошлого века Л.Якобсон: «Подобно тому, как скульптор в начале работы создает зачастую предварительные эскизы, рисунки будущей композиции, балетмейстер опирается на хореографический план, приведенный в полное соответствие с партитурой композитора» [238. С. 105]. Хотя «...и рисунки скульптора, и план балетмейстера — лишь отправная точка... На репетициях музыка перестает для меня существовать как целое. Если раньше я воспринимал ее общую концепцию, особенности ее лада, строя, гармонии, мелодики, то теперь она существует для меня лишь в частностях, как цепь отдельных

тактов — самостоятельных и требующих пластического воплощения. Я стремлюсь не упустить ни один нюанс, ни один оттенок музыки и найти для них адекватный танцевальный рисунок, соответствующие краски. Так я иду от одного такта к другому, подчиняясь логике музыкального развития, подчиняясь тому, что диктует композитор и что подсказывает интуиция» [Там же].

Музыкальная партитура и «партитура» хореографическая, созданная балетмейстером, взаимообуславливают друг друга. Среди искусствоведов бытует взгляд, согласно которому «балетная партитура создается синхронно — в сотрудничестве сценариста, композитора, балетмейстера» [84. С. 6], что подтверждается практикой, свидетельствами мемуарной литературы.

Г. Уланова, вспоминая репетиции «Ромео и Джульетты» С.С. Прокофьева, приводит ироничный парафраз: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете», который был распространен среди советских артистов, отмечает, что «...чем больше мы в нее вслушивались, чем больше мы работали, искали, экспериментировали, тем ярче вставали перед нами образы, рождавшиеся из музыки. И постепенно пришло ее понимание, постепенно она становилась удобной для танца, хореографически и психологически ясной» [196. С. 434]. Действительно, в процессе десимволизации происходит дешифровка разнообразных кодов и происходит осуществление взаимосвязи между музыкой и хореографическими движениями, т.е. синтез музыки и движения наиболее ярко получает воплощение в балете.

Итак, балет — синтетический вид искусства, где существует связь между системой выразительно-изобразительных средств хореографии и средствами музыкальной выразительности, где движение является выражением эмоциональной жизни, доносимой при помощи особого языка пластики.

Язык пластики представляет собой уникальный феномен, где человеческое тело представляет собой своеобразный «инструмент», позволяющий не только изображать, но и выражать переживания, богатую палитру чувств героя произведения, при помощи языка танца можно передавать и обобщенные идеи. Он «облагораживает» душу, культивируя Красоту. Символизация музыки определяет символизацию бытия: субъект живет в мире символов, что определенным образом влияет на его мировосприятие.

Таким образом, бытие музыки — полиязыковая реальность, где находят распространение знаковые системы разных видов искусства. Музыкальный образ доносит эстетическую информацию посредством развитой языковой системы. Музыкальный текст, фиксирующий звучащее посредством особой системы знаков, четко структурирован, что и является предметом рассмотрения следующего параграфа.

1.3. СТРУКТУРА ЯЗЫКА МУЗЫКИ

Исследование музыкальных феноменов представляет не только чисто теоретический интерес (в рамках гносеологии, эстетики, акустики и др. дисциплин), но и составляет одну из наиболее актуальных задач современной науки о музыке, ведь при помощи языка музыки возможно образное отражение, моделирование явлений, эмоций, воспроизведение особенностей их реальной структуры (под структурой понимаются ритмические рисунки, образованные совокупностью звуков, например, мотив).

Современное музыкознание использует основные принципы семиотического подхода к музыке и ее языку, хотя фонологическая проблематика затрагивается в музыкально-теоретических исследованиях М.Г.Арановского, Ю.Кона, Л.А.Мазеля, В.В.Медушевского, Е.В. азайкинського, Ю.Пагса, А.Н.Сохора, И.Г.Харбенко, О.Никитенко, исследование музыкального звука как символа представляется недостаточно разработанным. Данной проблемы, так или иначе, в своих исследованиях касались М.Ю.Гудова, Э.Н.Киласония, Л.А.Куприянова, А.А.Фарбштейн, В.Н.Холопова, Л.Г.Шаймухометова и др., но, по-прежнему, остались нерешенными вопросы.

Язык музыки — это сложный системный объект, определение и изучение которого не может быть ограничено сферой музыкально-творческой деятельности, областью психологических закономерностей восприятия музыкального смысла. Теория музыкальной интонации, существующая в современном музыкознании, позволяет обозначить важность семиотической проблематики — музыкального языка, являющегося особой самонастраивающейся системой.

Язык музыки может быть рассмотрен как сложившаяся в процессе исторического развития совокупность музыкальных средств (элементов), обладающая сложной структурой, рассматриваемая как общее достояние культуры, все элементы которого являются взаимосвязанными. Уместно высказывание Г.В.Ф.Гегеля о том, что «... такт, ритм и гармония сами по себе являются лишь абстракциями и, взятые изолированно, не имеют музыкального значения» в связи с чем, он указывает «подлинно музыкальное существование они могут обрести только благодаря мелодии и внутри нее, как ее моменты и стороны» поэтому он заключает: «В таком созвучном примирении различия между гармонией и мелодией и состоит главная тайна великих музыкальных произведений» [64. С. 271]. Прав М.Ш.Бонфельд, когда ведет речь о наличии в монодическом, одноголосном складе ряда присутствующих измерений в горизонтали (по времени); в вертикали (иногда перерастающей в скрытое многоголосие); в области темпа; метроритмического порядка

(как акцентных и безакцентных звуков, сильного и слабого времени), что приводит к возрастанию количества измерений в музыке, особенно в многоголосной. [32. С. 19]. В современной науке об искусстве доказано, что характеристики языка искусства, равно как и его положение, подвержено изменениям в обще-культурном контексте.

Как и любая система, язык музыки состоит из элементов. Традиционно к элементам языка музыки как особой знаковой системы относят звуки, но каждый ли звук является музыкальным? Окружающий мир наполнен звуками различного рода: здесь звуки, произносимые самим человеком и при помощи музыкальных инструментов для выражения его мыслей, переживаний, а также звуки, существующие непосредственно в природе. Вся окружающая нас действительность звучит многоголосным хором. Любой предмет может издавать звук (как одушевленный, так и неодушевленный) различного качества. Звуки слышны отовсюду, их можно услышать где угодно: дома, на работе, на берегу моря, в лесу и т.п. Иногда обычные звуки переносятся композитором в музыкальное произведение, тогда они приобретают статус музыкальных, что приводит к мысли о том, что крик, звуки аффектов могут быть названы музыкальными, если включены в поток музыкального сообщения и им придается музыкальный смысл.

Современные исследования музыки показали, что фоновую среду первобытности составляло три сферы: звуки природы, звуки человеческой деятельности, звуки голоса [171. С. 17]. Музыка наших дней продолжает использовать вышеназванные компоненты. Любопытно высказывание А.Шнитке: «Я думаю, что связь между искусством и физическим миром существует, хотя я ее ничем бы не мог доказать. И все же у меня ощущение, что она есть. В частности, когда я слушаю не только серьезную, но и просто громко звучащую музыку, у меня впечатление чего-то воздействующего на меня не только громкостью, но как бы незримой массой. У меня ощущение, что на меня оказывается физическое воздействие...». И далее, «когда мы говорим о физическом, мы должны иметь в виду, наверное, не только то, что можно взвесить на весах, но и то, что невидимо, но оказывает именно физическое воздействие. В этом смысле для меня физическое воздействие музыки бесспорно» [73. С. 116].

Музыкальный звук (тон) является одним из элементов языка музыки, который составляет основу музыки. Как писал Г.В.Ф.Гегель «...взятый сам по себе, как реальная объективность, звук, в противоположность материалу изобразительных искусств, есть нечто совершенно абстрактное... для музыкального выражения подходит только внутренний мир, совершенно лишенный объектов, абстрактная субъективность как таковая... Поэтому главная задача музыки будет состоять в том, чтобы в звуках выразилась не сама предметность, а, наоборот, тот спо-

соб, каким движется внутри себя сокровеннейшее самобытие в его субъективности и идеальной душе» [64. С. 239]. Итак, физическая природа музыки — звуковременная.

В наши дни исследование музыкального звука вызывает интерес. Существует экспериментальное психофизическое направление, которое изучает слушательские реакции в процессе восприятия музыки. Несмотря на полезность такого рода научных изысканий, раскрывающих тайны физиологического воздействия музыки (где звук рассматривается как физический феномен), необходимо учесть, что музыкальное содержание нельзя сводить лишь только к физической информации, так как существует воздействие музыки на уровне эмоций, переживаний и чувств. Психологическое направление в изучении музыкального восприятия имеет свою историю и важные достижения, однако, по уверению специалистов, «они по-своему ограничены: в большинстве случаев остается невыясненным, почему испытуемые по-разному воспринимают одно и то же произведение, либо указываются такие факторы, которые сами по себе не могут оказывать решающее влияние (пол, возраст и т.п.) [186. С. 39].

Возникает необходимость анализа процесса создания, распространения и восприятия музыкального звука, что является центральным вопросом музыкальной акустики, представляющей в наши дни одно из самых активно развивающихся направлений акустики [1. С. 7] — науки о звуке. Акустика является междисциплинарной наукой, использующей для решения своих проблем математику, физику, биологию, теорию музыки, архитектуру и электронику [1. С. 12].

Для выявления специфики музыкального искусства необходимо перейти к рассмотрению основополагающей категории музыкальной системы — звука, под которым понимается в физике «особый вид механических колебаний упругой среды, способный вызвать слуховые ощущения» [1.С.39].

Как же образуется музыкальный звук? Это объясняется движением воздуха, в результате чего образуются звуковые волны, колебания которых могут быть равномерными периодическими (музыкальный тон) и неравномерно непериодическими (шум), воспринимаемые ухом и преобразуемые в нем в нервные импульсы» [4. С. 7]. Периодические колебания лежат в основе создания музыкальных звуков, так как только по периодическим колебаниям слуховая система идентифицирует высоту тона [2. С. 40]. Известно, что частота колебаний связана с высотой музыкального тона, например, «ля» первой октавы имеет частоту колебаний 440 Гц.

Существует зависимость скорости звука от температуры в воздухе (например, при 20° скорость звука составляет 343 м/с, что равно 1235 км/час), плотности, упругости, т.е. от свойств среды, в которой

звуковая волна распространяется. Под звуковой волной понимается процесс переноса энергии механических колебаний в упругой среде, скоростью звуковой волны является скорость передачи энергии в упругой среде [2. С. 59].

Мир наполнен волнами, это — световые волны, радиоволны, звуковые волны и др. [2. С. 64]. В физике указывается, что практически все средства коммуникации зависят от волн — изменений состояния среды (возмущения), распространяющихся в этой среде и несущих с собой энергию, где осуществляется перенос энергии без переноса вещества.

Известно, что при распространении звуковой волны вдоль публики в концертном зале на частоте 6400 Гц при десятикратном увеличении расстояния вносится дополнительное затухание 8 дБ, что является одной из причин изменения тембра музыки в пустом и заполненном зале [2. С. 69].

Итак, звук создается с помощью механических колебаний различных элементов музыкальных инструментов, голосового аппарата и др., а распространяется благодаря передаче энергии механических колебаний частицам среды в виде звуковых волн. [1. С. 39]. В языковых звуках используются и сочетаются в разных пропорциях тоны и шумы.

В музыкальной акустике существует следующее разделение звуков по различным признакам: по способу создания — натуральные и искусственные (природный шум и музыка); по информационному признаку — звуки для передачи семантической (смысловой) и эмоциональной информации (речь, пение и музыка), для передачи информации об окружающей среде (шум, сигнальные звуки); по физическим параметрам, таким как частотный диапазон (выделяют инфразвуки, ультразвуки и гиперзвуки и др.), по степени предсказуемости (случайные сигналы, детерминированные сигналы), по временной структуре (периодические, непериодические, импульсные и др.) [1. С. 12].

В чем же разница между шумом и музыкальным звуком? Известно, что музыка использует все разнообразие звукового мира. В ней наряду с музыкальными тонами присутствуют шумовые звуки. Смысл используемого термина «шум» иной, чем в теории информации, где под шумом понимается сигнал, который передающий не хочет передавать (Н. Винер), т.е. искажение, прямая противоположность информации. В акустике принято относить к шумам всю палитру звуков природы, а также звуков, создаваемых человеческой цивилизацией.

Распространено мнение, что отличительной чертой музыкального тона является определенность высоты. Мы можем, например, воспроизвести его голосом, тогда как шумовые звуки не всегда характеризуются определенностью высоты, их нельзя с абсолютной точностью воспроизвести. Но существует ли четкая граница между ними? Известно, что шум машины при ее замедленном действии может перейти в музы-

кальный тон при ускорении темпа. И другой пример: в звучании настраиваемых музыкальных инструментов перед концертом трудно узнать музыкальные тоны, так как наш слух распознает лишь шум, издаваемый оркестром, а не музыку.

Следовательно, правомерно разграничение музыкального тона и шумовых звуков. Но это не исключает возможности использования шумовых эффектов в музыке, которые появляются эпизодически в отдельных музыкальных произведениях для передачи определенного состояния, достижения определенной цели. Для этого более всего подходят инструменты ударной группы симфонического оркестра, такие как: литавры, тарелки, бубны, барабаны и т.п., а также инструменты других групп. Приведем пример использования шумовых эффектов музыкальным искусством: конкретная музыка, звуковым материалом которой служат «натуральные» звучания (шум поезда, звук падающих капель, скрип двери, записанные на магнитофонную пленку).

Необходимо упомянуть, что незнание значения музыкального знака — материала музыки приведет к тому, что музыкальный звук будет восприниматься как шум, но не как информация. Известно, что примерно 25 % об окружающем мире человек получает посредством слуховых анализаторов, поэтому необходимо рассмотреть особенности акустических свойств звука (высоту, громкость, длительность, тембр), для того, чтобы определить критерий принадлежности звука к музыкальному искусству. Все звуки (как музыкальные, так и немusикальные) характеризуются высотой, зависящей от частоты колебаний.

Считать, что точность фиксации высоты является признаком только лишь музыкальных тонов ошибочно, так как и шумы имеют свою определенную высоту.

В соответствии с международным стандартом 1973 года «высота тона — это атрибут слухового ощущения, в терминах которого звуки можно расположить по шкале от низкого к высокому» [2. С. 155]. Исследователи (С.А.Гельфанд, Х.Р.Шиффман и др.) выявляют зависимость высоты звука от уровня звукового давления и от формы звуковой волны [2. С. 155]. Установлено, что ниже частоты 500 Гц различимо 140 градаций высоты тона, в диапазоне от 500 Гц до 16 кГц — около 480 градаций.

В западноевропейской музыке используется 96 градаций высоты тонов (в инструментах с равномерно темперированной шкалой). В наши дни для настройки инструментов применяется универсальный стандарт высоты тона. Известно, что в 1619 году Преториус предложил использовать в качестве эталонной высоты тона звук с частотой 422,5 Гц, в дальнейшем эталонная частота тона варьировалась. Так, в Парижской опере восемнадцатого века она составляла 404 Гц, в Дрездене (при настройке органов) — 415 Гц. С изобретением камертона Джоном Шо-

ром в 1711 году частота тона 422, 5 Гц стала использоваться в качестве эталона, но с в 1812 году ситуация изменилась — в Парижской консерватории эталонной частотой тона считалась частота 440 Гц. Впоследствии комиссия ведущих композиторов и музыкантов (Берлиоз, Россини, Мейербер и др.), созданная в 1859 году приняла в качестве стандарта значение 435 Гц для А4 («ля» четвертой октавы») [2. С. 180]. В 1939 году международной конференцией в Лондоне стандарт 440 Гц был принят и продолжает использоваться в наши дни.

Высотная принадлежность звука позволяет выделять и классифицировать звуки в окружающем пространстве, она способствует восприятию мелодии и гармонии в музыке.

Известно, что в каждый музыкальный тон имеет сложную структуру и состоит из основного тона и гармоник, для определения высоты звука используются музыкальные интервалы, такие как октавы, тоны, полутоны и др. В современной науке о музыке выделяют психофизическую (в мелах) и музыкальную (тональную) высоту. Для объяснения восприятия как простых, так и сложных звуков используется две теории: «теория места» и «временная теория», суть первой заключается в том, что, распознавание частоты и определения высоты тона есть результат тонопического (каждый тон имеет свою топографию размещения) кодирования, вторая базируется на анализе временной структуры звуковой волны.

Отметим, что частота тона представлена в коде, основанном на информации о том, на каких участках мембраны регистрируется активность нейронов. Данные физиологических исследований свидетельствуют о том, что топологическая организация нейронов сохраняется во всех отделах мозга вплоть до отделов слуховой коры [2. С. 158].

В современной акустике утверждается, что теория места создает базис для понимания того, как можно определить высоту из анализа гармонического ряда, но она имеет ряд проблем, поэтому необходима альтернативная теория восприятия высоты, получившая название «временной» [2. С. 159].

Временная теория построена на анализе формы волны в различных частях базилярной мембраны и основывается на том, что высшие отделы слуховой системы определяют периодичность разрядов и по ним можно установить частоту основного тона.

В наши дни теория слухового восприятия высоты тона базируется как на теории места, так и на временной теории. В современной акустике утверждается, что мозг извлекает информацию от периферической слуховой системы за счет частотного и временного анализа [Там же].

Итак, современная модель восприятия тона, объединяющая оба метода, такова: «сначала идет фильтрация звукового сигнала по частоте с помощью «развертки» по месту, после чего происходит анализ по ме-

жимпульсным интервалам, при этом до шестой-седьмой гармоники они соответствуют периоду каждой гармоники. В результате анализа низких и высоких гармоник определяется общий период, и по нему данному звуку присваивается определенная высота» [2. С. 162]. Традиционно в области низких частот применяется временная природа, в области высоких частот — теория места, а в области средних частот (до 3000 Гц) они работают вместе [2. С. 162].

Отражение в восприятии силы звука (громкость), обусловленная амплитудой колебаний, также присуща и музыкальным, и немзыкальным звукам. Данные акустики свидетельствуют, что слуховой аппарат воспринимает звук в диапазоне от 20 до 20000 Гц, в пределах слышимого диапазона слуховая система различает по высоте 620 градаций. Музыка — звучащая реальность, где используются звуки различной громкости (от нежнейшего «пиано-пианиссимо», до мощнейшего «форте-фортиссимо»).

Известно, что акустическая мощность современного оркестра составляет в среднем примерно 1 Вт, на пиках она может достигать значения 20 Вт и даже 70 Вт [2. С. 386]. Существенны различия в излучаемой акустической мощности между разными типами инструментов, к примеру, контрабас — 0,16 Вт, кларнет — 0,05 Вт, рояль — 0,44 Вт, тарелки — 9,5 Вт, большой барабан — 25 Вт [2. С. 387].

Статистические данные позволили установить, что для слушателей симфонического оркестра в зале средний уровень звукового давления составляет 70—90 дБ SPL, в современных джаз- и рок- ансамблях — он может доходить до 140 дБ, что приближается к болевому порогу слушателей, вследствие чего работа на таких звуковых уровнях должна быть строго ограничена во времени. [2. С. 387].

Исследования показывают, что слуховая система обладает свойством адаптации, она пытается защититься от громких звуков: при их длительном воздействии происходит постепенное снижение ощущения громкости, звуки кажутся более тихими [2. С. 125]. Существует проблема определения зависимости ощущаемой громкости от спектрального состава сложных музыкальных звуков и речевых сигналов, что необходимо учитывать композитору в работе над созданием музыкального образа.

Как музыкальный, так и немзыкальный звуки имеют способность длиться во времени, оформляя свое звучание в пространстве. Также им присуща и тембральная окраска. Тембр, с позиций современной психоакустики, является одним из первичных признаков при восприятии звука, он выступает как «основа его категоризации (распознавания)», позволяя выделять источник звука и определять его природу [2. С. 192]. К основным физическим признакам, позволяющим определять тембр звука и его изменение во времени, в музыкальной акустике относятся: измене-

ние формы спектральной огибающей во времени во все периоды развития звука; выстраивание амплитуд обертонов в период атаки; изменение фазовых соотношений между обертонами от детерминированных к случайным; наличие нерегулярностей спектральной огибающей и положение спектрального центроида (максимума спектральной энергии).

Если сравнивать тембр с другими элементами музыки, то он окажется элементом относительно более переменным, не стабильным, допускающим изменения. Известно, что тембр в музыке приобретает символическое значение. Музыкальные звуки облачаются в различное тембровое одеяние. Трубы, к примеру, являются носителями торжественного, героического начала. Семантика тембра гобоя характеризует его как спутника печали, олицетворение одиночества. Струнная группа оркестра, естественнее остальных музыкальных инструментов, подходит на главную роль, выражающую глубину лирических чувствований человека. Недаром, к примеру, говорят о трепетных «струнах души», метафорически отождествляя звучание скрипки и тонкой психической субстанции. Арфа символизирует заоблачный мир, высоту и силу чувств, радость и смятение, тоску, жизнь и смерть, т.е. диапазон ее значений огромен и порой противоречив, поэтому музыкальный символ следует рассматривать в определенной знаковой ситуации.

Необходимо упомянуть о соотношении традиции и новаторства в использовании тембровых красок. Известно, что каждый период развития музыки предлагает свой излюбленный инструментарий. Исторический подход наиболее убедительно демонстрирует качественную смену роли отдельных инструментов симфонического оркестра. Так, скрипка и виолончель — представительницы семейства струнных смычковых инструментов, первоначально выражали мысли и чувства народных масс, в последствии же прочно занимают достойное место в аристократических салонах.

Выскажем предположение, что, любой звук может выступать в роли музыкального, но при соблюдении следующих условий: использование в музыкальном сообщении; комплексное восприятие свойств звука с выявлением основного качества звучания; рассмотрение звука в сочетании с другими звуками музыки в единстве с ними (лад), так как музыка — искусство, оперирующее звуками различного рода.

В музыке присутствуют как высотно определяемые звуки (тоны), так и неопределяемые (шумы), обладающие рядом специфических свойств, которые приобретают особое значение в процессе функционирования в искусстве музыки. Следовательно, ошибочно считать точность фиксации высоты звука показателем музыкальной принадлежности. Итак, музыка (по-преимуществу) искусство тонов.

Таким образом, специфической чертой музыки является то, что она отражает явления окружающей действительности в образах, которые,

воздействуя на восприятие, воплощаются посредством музыкальных звуков (тонов).

Характерной чертой языка музыки является наличие в нем разных знаковых уровней, которые взаимодействуют друг с другом. Элементы языка музыки находятся во взаимосвязи, один и тот же элемент может взаимопроникать в другой, например, отдельный звук входит в музыкальную тему, тема в свою очередь, в более высоком иерархическом уровне может выступать как импульс, участвующий в развитии формы. Можно привести высказывание М.Г.Арановского, точно выразившим наличие соотношения части и целого: «...мелодия, по сути, представляет собой музыкальное произведение, данное в форме его первичной целостности» [7. С. 4]. Под функциональной стороной следует понимать все, что касается роли элементов и подсистем в этой системе. Под структурной стороной — взаимосвязь элементов и подсистем, а структура выступает как упорядоченность, организация элементов и подсистем данной системы.

Язык музыки — сложная иерархическая система, так как наблюдаются признаки иерархического порядка (М.Месаревич, Я.Такахара, К.Г.Рожко): последовательное вертикальное расположение подсистем, составляющих данную систему; право вмешательства подсистем верхнего уровня; зависимость действий подсистем верхнего уровня от фактического исполнения нижними уровнями своих функций; зависимость всех уровней от интегрального качества системы.

Как и всякая другая иерархическая система язык музыки имеет подсистемы — «ступени — уровни развития». Солидаризируясь с идеями К.Г.Рожко, под уровнем в данном исследовании понимается «отдельное скоординированное внутренне в рамках некоторого множества образование, участвующее во взаимодействиях». На уровнях языка музыки бытийствуют системы различных знакообразований, где любой единичный знак является включенным в определенную знаковую систему.

Н.В.Блажевич, анализируя значение языкового знака, определяет особую роль в его формировании, в придании ему специфического оттенка отношения, сложившегося между представителями исторического сообщества, различными адресатами знаковой ситуации. Поэтому «значение языкового знака обуславливается и отношением одного знака к другому, сложившимся также в результате длительной эволюции национальных языков». Исследователь подчеркивает, что «значение языкового знака в целом является итогом длительного и сложного процесса формирования и развития языка, несводимо к каким-либо частным его значениям», заключая, что «частные значения языкового знака образуются в результате соотношения тех или иных элементов знаковой ситуации» [27. С. 24]. Эти положения применимы к языку музыки.

В работе современного исследователя В.В.Задерацкого «Музыкальная форма» [66], посвященной разработке вопросов бытия музыкальных феноменов, отмечается факт существования подсистем в языке. Все контрастирующие элементы подсистемы, как замечает В.В.Задерацкий, «образуют единство, которое воплощено в ряде свойств, связывающих эти элементы между собой». Вот почему можно вести речь о наличии в музыке единого тембра, метра, лада.

Применяя данные исследования В.В.Задерацкого [66], можно выделить следующие уровни средств музыкальной выразительности (музыкального языка), которые образуют систему уровней: звуковысотный (лад, гармония, тембры, регистры, тональность, мелодия); ритмический (ритмические рисунки); композиционная сторона (музыкальный процесс в целом): все средства, создающие композицию; исполнительская интерпретация (агогика, артикуляция, штрихи и исполнительская интонация). Известно, что каждое из средств музыкальной выразительности имеет три значения: коммуникативное, синтаксическое (организующее форму), семантическое.

К области музыкальной фонетики традиционно относится: система строя; регистры; звукояры; тембры; длительности. К области грамматики: правила связывания тонов; голосоведение; правила построения композиций.

«Музыкальная речь» расчленяется на отдельные «слова», складывающиеся из них предложения и более крупные разделы. Происходит это благодаря определенным средствам, таким как пауза, долгий звук (прямые средства); повторность (косвенные средства); контраст.

Повторность и контраст, являющиеся основными факторами развития музыки, «переплетаются» друг с другом [66]. В.В.Задерацкий, исследуя особенности звучащего, обращает внимание на особую организованность музыкального потока, где первым шагом к его организации выступает расчленение, вторым — объединение образовавшихся «отрезков» музыки в определенные структуры, что становится возможным благодаря наличию высокоорганизованной системы — музыкального слуха.

Под музыкальным слухом понимается в большинстве музыковедческих работ способность человека воспринимать музыку, нередко его определяют как предпосылку исполнительской деятельности, а также он фигурирует в качестве основы музыкального мышления.

Музыкальный слух рассматривается в данной работе как способность человека к символотворчеству, это сложная высокоорганизованная система, состоящая из различных уровней музыкальных способностей. Он является определяющим условием для понимания смысла произведения. Музыкальный слух — это «необходимость отдать предпочтение одному звуку перед другими», что означает услышать музыку [48. С. 69]. Посредством музыкального слуха (развитого в той или иной

степени) становится возможным восприятие звучащей субстанции, адекватное понимание языка музыки (т.е. соответствующее замыслу композитора и исполнителя).

Таким образом, язык музыки выступает как сложная иерархическая, многоуровневая система, важным качеством которой является системность. Это самонастраивающаяся система, для которой характерна тенденция к развитию, согласованность и возможность обновления частей, ее составляющих.

Язык музыки представляет собой неоднородную систему, содержащую элементы как высокоорганизованные (ладогармоническая сторона), так и менее организованные (динамика).

Музыка — субъективный мир, особая реальность, где каждый звук имеет определенное значение, знание которого позволяет глубже проникать в тайны этого искусства. Язык музыки воплощается при помощи разнообразных звуков, которые имеют значение и смысл. Наименьшей единицей музыкального языка является музыкальный звук, который характеризуется: высотой, громкостью, длительностью, тембром.

Музыкальные звуки составляют мелодию, гармонию (отдельные созвучия, аккорды). Эти звуки, взаимодействуя друг с другом образуют метро-ритмические рисунки, оформляются в музыкальное произведение, заключающий некоторый музыкальный образ. М.Ш.Бонфельд писал о том, что любое музыкальное произведение насыщено смыслом, то есть «неким духовным (идеальным) содержанием, которое передается (транслируется) с помощью материальных (звуковых, акустических) средств, либо — благодаря мысленному представлению о реальном звучании» [32. С. 16].

В музыке существует следующая модель символизации: «звук — знак — образ — символ», где звук приобретает значение символа, а символ в свою очередь, оформляется в звук. Символами в музыке могут выступать как отдельные звуки, их мелодические, гармонические, тембровые и динамические сочетания, так и строго дифференцированные музыкальные образы.

Символы функционируют на следующих уровнях музыкальной системы: звуковысотном (мелодия, гармония, лад, тембр, регистр, тональность); ритмическом (ритмические рисунки); композиционном (средства, создающие композицию); исполнительском (агогика, артикуляция, штрихи, исполнительская интонация) и выполняют принцип субординации и характеризуются наличием оппозиционности друг к другу. Они «наслаиваются», взаимообуславливая и обогащая друг друга.

Глава 2

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К МУЗЫКЕ И ЕЕ ЯЗЫКУ

2. 1. СУЩНОСТЬ И СТАНОВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА

Основным вопросом данной главы является проблема познания мира посредством музыкальных феноменов, для чего автору потребовалось обратиться к понятиям художественного и музыкального образа, выявлению их соотношений.

Понятие образа широко применяется в различных сферах человеческой деятельности (в науке, искусстве и т.п.). Искусство имеет образную природу, на что справедливо указывает Н.Дмитриева, выделяя истонную функцию выражения действительности в свете эстетического идеала: «Все, чем люди жили изо дня в день, находило в себе поэтический выход: переживания переливались в искусство с такой же естественностью, как мысль переливается в речь» [Цит. по 186. С. 240]. Образная форма сознания древнее логической [45. С. 5]: история сознания есть история образного мышления. По этому случаю приведем высказывание Ж.-Ж.Руссо, настаивавшего на первенстве образного начала языка: «Вначале (люди — Т.Л.) разговаривали только поэтическими образами, а рассуждать принялись много позже» [178. С. 91].

В философии (гносеологии), эстетике, психологии образ является центральной категорией. Так, в эстетике термином «художественный образ» обозначаются два понятия. Под первым понимается «...“микрообраз”, знак, некая элементарная частица художественного мышления (“образ” — “образование”», специфическая для каждого вида искусства» [51. С. 160], где на элементарном уровне реализуются две тенденции художественного творчества — выразительная и изобразительная. Второе значение термина «образ» — это «образ-изображение», «макрообраз», «синтетический образ», к например, портрет человека, картина эпохи и т.д. Как отмечает А.Гулыга: «Не каж-

дый вид искусства в состоянии давать целостные картины действительности. Подобную образность знают лишь некоторые виды искусства — живопись, литература, театр, кино; ее практически нет в музыке и архитектуре, где художественное произведение в целом остается на уровне «микрообразов», так или иначе способных выразить дух эпохи» [51. С. 160], что позволяет ему сделать вывод о том, что «Художественное произведение представляет собой систему образных знаков, но это — уникальная, глубоко личная система, поддающаяся воспроизведению только как целое. Неповторимы и сами знаки, создаваемые художником, и их сочетания» [51. С. 161]. Но, искусство не уполномочено «давать целостную картину действительности», это не средство «удвоения» реальности, его миссия иная. Проблема образа привлекает внимание современных исследователей (И.Я. Лойфмана, М.Н. Руткевича, Ю.М. Лотмана и др.), в их числе особое место занимают работы В.П. Бранского, который определяет художественный образ как «особое средство, употребляемое не для копирования объектов, а для кодирования обобщенных переживаний» и приходит к выводу, что он является специальным знаком (символом), смысл (значение) которого составляет то или иное обобщенное переживание [36. С. 107]. Это высказывание применимо и к музыкальному образу.

Музыкальный образ — разновидность художественного образа, это продукт эстетического отражения действительности. К нему применимо утверждение, что «образы, возникающие в сознании, должны рассматриваться не только в гносеологическом плане (как субъективная реальность), но и в психологическом (как психическая реальность) и лингвистическом (как языковая реальность, практическое сознание)» [107. С. 67].

Образы в музыке (даже в программной), преимущественно ориентирующиеся на принципы выразительности, не являются копированием действительности. Композиторы нередко обращаются к живописным зарисовкам природы, к примеру, Ж. Рамо «Курица», О. Мессиян «Пение птиц», в произведениях которых используется прием звукоизображения птичьего пения, выступающий в роли знака-индекса. Внесем уточнение — хотя музыка, в особенности программная и позволяет воссоздать образ природного объекта, его перемещения (пение птиц и крики животных, полет шмеля и движение волн), благодаря выделению ведущего признака, имитирующего его звучание, но изображение природы всегда музыкально, оно создается через «призму» сознания воспринимающего субъекта и глубоко переживается.

По справедливому замечанию А. Бергсона «...функцией человеческого интеллекта является познание наших действий, соприкосновение с

действительностью и переживание ее, но только в той мере, в какой это нужно для выполняемого дела...» [22. С. 212]. Но следует упомянуть, что далеко не все человеческие переживания являются импульсом к созданию музыкальных знаков и символов. Только наиболее яркое по эмоциональному накалу из переживаемого получает возможность к запечатлению в музыкальном образе, получая символическое прочтение.

С.Л.Рубинштейн охарактеризовал переживание как «душевное событие» в жизни личности, по убеждению М.Шелера, М.Бубера в искусстве реализуется внутренняя «логика сердца», а М.Хайдеггер, Г.Гадамер считают переживание важным составляющим художественного творения. Если вести речь о музыке, то в ее образах находят обобщения сложная система человеческих переживаний. Исследователями зафиксирован тот факт, что интерес к чувствам и их классификации наблюдался с древнейших времен, например, отмечается существование девяти главных эмоций в древнеиндийской эстетике (к ним относят: любовь, радость, удивление, печаль, недовольство, возмущение, умиротворение, возвышенное духовное состояние и отрешенность). В психологии эмоциями называют процессы, отражающие личную значимость и оценку внешних и внутренних ситуаций для жизнедеятельности человека в форме переживаний. Это — особый класс субъективных психологических состояний, отражающих в форме непосредственных переживаний процесс и результаты практической деятельности, направленной на удовлетворение его актуальных потребностей. Эмоции, чувства служат для отражения субъективного отношения человека к самому себе и к окружающему миру. Поскольку в каждом из них различали тридцать три оттенка, то общее число чувств достигло двухсот девяносто семи [36. С. 25], вследствие чего построение полной классификации эмоций представляется затруднительным, так как существует множество градаций в определении спектра чувствований, на что указывается В.П.Бранским, который считает, что эту трудность можно обойти, если за основание классификации принять не содержание эмоций, а объект эмоционального отношения [36. С. 25], а В.Н.Холопова, рассматривая музыку как вид искусства, предлагает разделение эмоций на два типа: конкретно-тематические (с определенной качественной окраской переживаний) и общединамические (основанные на энергетических качествах музыки).

Эмоции имеют ценностную окраску. Как указывает А.Гулыга: «Еще одно важное понятие аксиологии — любовь» и разъясняет этот тем, что «именно здесь проблема ценности обретает конкретную, осязаемую форму. Любовь — это ценность плюс данность. В любви реализуется представление о ценности...» [51. С. 61].

Отечественная философская мысль пронизана мыслью о том, что человеком движет любовь, надежда и вера. Так, основным предметом рассмотрения С.А.Левицкого в работе «Трагедия свободы» выступает познание сущности бытия через анализ специфически человеческих эмоций, а именно страха и его эмоционального полюса — надежды, имеющих дело с предельными ситуациями нашей жизни. В «Феноменологии надежды» С.А.Левицкий проводит параллель между надеждой и верой, считая, что надежда родственна вере, но отмечает «...глубокое категориальное различие между верой и надеждой», где «Вера есть предвосхищение иной, высшей реальности...направлена на Абсолют...есть уверенность в избавлении...В вере преодолевается всякий страх, именно потому, что в страхе мы имеем дело с возможностью, вера же направлена на высшую действительность. В надежде есть нечто от веры — она также направлена на благо, еще трансцендентное в отношении нас. Но в вере это благо постулируется как бытие, в надежде же — как возможность. В надежде есть упование, но нет уверенности». Эмоциональным полюсом веры, по С.А.Левицкому, является уныние, определяемое философом как «безверие всего нашего существа», «эмоциональным же полюсом надежды является страх» [99. С. 239].

Природе страха пытались дать разгадку многие исследователи, в частности, З.Фрейд писал о том, что страх корениться в подсознании и что люди часто даже не сознают причину, вызвавшую его, но наиболее ярко феномен страха, смерти и свободы рассмотрен в философском экзистенциализме.

С.А.Левицкий относил страх к одной из главных первоэмоций, пронизывающих все человеческое существо: «...ибо страх в его ближайшем определении есть не что иное как обратная сторона инстинкта самосохранения, любви к жизни», вследствие чего воля к жизни и страх смерти (наиболее грубая форма страха вообще) рассматриваются им как связанные интимнейшим образом между собой. Отсюда вытекает вывод о человеческом жизнелюбии: «Все живое любит жизнь и отвращается от смерти. Это — психобиологическая аксиома» [99. С. 221], поэтому «...мы более ощущаем оборотную сторону этой воли к жизни — страх смерти, который обнаруживается со всей стихийной силой в минуты опасности» [99. С. 221].

Размышления о природе страха приводят С.А.Левицкого к мысли о том, что «...Инстинкт родового бессмертия заложен в нас не менее глубоко, чем инстинкт собственного самосохранения... Мы все стремимся жить в новой форме в своих детях, мы бываем готовы на самопожертвование». Так, биологический базис способности к самопожертвованию, по С.А.Левицкому, укоренен в инстинкте родового бессмертия и жертва собой ради близких в человеческом мире приобретает

этический смысл, возвышаясь до заповеди, но «биологический базис этой способности к самопожертвованию», уточняет он, «коренится в инстинкте родового бессмертия» и «связан с проблемой положительной ценности жизни и отрицательной ценности смерти, но сам этот биологически фундаментальный страх не проблематичен. Он, что называется, естественен» [99. С. 221].

С.А.Левицкий определяет страх как «эмоцию, сопровождающую сознание вероятности утери ценности, с которой мы привыкли отождествлять самих себя. Следовательно, в страхе мы боимся возможности утери самих себя, боимся утери собственной индивидуальности, обычно проецируемой нами на дорогие нам объекты. Это определение, конечно, гораздо шире, чем страх смерти, который нередко преодолевается страхами более глубокого порядка. Страх утери нашей собственной личности, обычно проецируемый нами далеко за пределы собственного бытия, — вот в чем можно найти общую формулу страха» [99. С. 223]. Таким образом, С.А.Левицкий приходит к утверждению о том, что страх разными путями и под разными защитными масками делает людей рабами: «Страх — величайшее препятствие на пути к достижению свободы. Лишь побеждая страх, становимся мы свободными» [99. С. 229] и «Победа над страхом возможна только тогда, когда мы забываем о своей самости, когда мы преодолеваем свой почти неискоренимый эгоцентризм....» [99. С. 229].

По С.А.Левицкому, «...Совершенная любовь преодолевает страх и сублимирует надежду в веру» [99. С. 241], которая, в свою очередь способствует проявлению свободы: «...С одной стороны, надежда побуждает к творческой деятельности...С другой стороны, в надежде есть элемент фатализма (вера в совпадение моей воли с волей судьбы, с волей Божьей). Но этот парадокс является лишь отражением антиномии человеческой природы — антиномии свободы и фатализма. Ибо высшая задача заключается в творчестве (активной самодеятельности), проникнутом духом служения (отдавания себя сверхличным ценностям)» [99. С. 241].

Творчество невозможно без свободы выбора, ибо «свобода является творческим источником деятельности» [99. С. 214]. Согласно С.А.Левицкому, лишь в человеческом бытии мы имеем дело со свободой во всей глубине ее значимости: «Мы считаем, что без учета свободы нельзя понять ни эволюции материи, ни эволюции органической жизни... Чем выше поднимаемся мы по лестнице бытия, тем шире становится круг свободы. Но в центре нашего внимания стоит именно человеческая свобода, которая качественно, а не только количественно отличается от слишком уж относительной свободы низших типов бытия» [99. С. 216]. Левицкий приходит к выводу о том, что «...непосредственное отношение к абсолютным ценностям может

иметь только существо, обладающее свободой... Любить же истину ради истины, добро ради добра может лишь существо свободное... На этой свободе от всех “данностей”, на этом непосредственном отношении к царству сверхличных ценностей основана моральная вменяемость, моральная ответственность личности» [99. С. 194]. Он отмечает, что «Вне свободы нет ответственности, вне ответственности нет морали... Мало того, без свободы воли не может быть ни бескорыстного искания истины, ни чистого наслаждения красотой, ибо и то и другое лежит в области не готовых данностей, а идеальных заданностей» [99. С. 195] и заключает: «Вообще, всякая объективно значимая ценность может быть предметом лишь свободного избрания» [99. С. 195].

Существование объективных ценностей предполагает бытие свободы и ценность свободы: «Страх тесно связан со свободой — точнее говоря, страх есть отрицательное состояние свободы... Именно грозящая возможность возбуждает страх. Страх есть эмоциональное доказательство реальности свободы, ибо необходимость, стопроцентно реализованная в представлении, возбуждала бы не страх, но лишь отчаяние... В отчаянии человек уже отказался от свободы, в страхе он еще боится утери свободы, то есть боится за свободу. Страх есть эмоциональное доказательство от противного реальности свободы» [99. С. 234]. «Страх — действительность свободы, данная как возможность возможности» (Киркегор).

С.А.Левицкий приходит к мысли о том, что существует страх физический, «высшей точкой которого является страх смерти», и «есть страх этический, высшей точкой которого является страх перед карающей десницей Божьей». Он пишет, что в страхе всегда смешаны два момента, а именно «страх перед опасностью» и «страх как сознание неискупленной вины», что подталкивает его к выводу о связи страха с виной [99. С. 234]. По Левицкому, «Бывает страх эгоцентрический — патологический, и альтроцентрический — нравственно здоровый страх. В этом этическом плане страх можно разделить на три категории: страх ошибки, страх вины и страх греха» [99. С. 237].

Итак, по Б.П.Вышеславцеву и С.А.Левицкому свобода представляет собой условие возможности творческой деятельности, а именно, Вышеславцев настаивает на том, что «Существуют две свободы, или две ступени свободы: свобода произвола и свобода творчества» [44. С. 92], под творчеством понимая «сублимированный каприз (“удавшийся невроз”) и сублимированный произвол» [44. С. 101]. С.А.Левицкий указывал, что «...свобода носит сверхрациональный, сверхсознательный характер, представляя собой метафизическое воздействие центра нашей личности на наше опривыченное “я” ...Свобода есть воплощение сущего в бытии» [99. С. 209], она «...есть самоопре-

деление личности, и задача заключается в том, чтобы патологическое, стихийно-подсознательное самоопределение претворить в самоопределение, подчиненное контролю разума и совести» [99. С. 213]. Он заключает, что «... Ярче же всего свобода... проявляется в конечном смысле деятельности — в избрании руководящей ценности человеком или деятелями, стоящими на высших ступенях развития» [99. С. 214].

Импульсом к созданию художественных произведений является переживание, (чувства же выступают как высший продукт культурно-эмоционального развития человека, и в зависимости от направленности на объект выделяют моральные, интеллектуальные, эстетические, практические чувства) и «эстетическое переживание тем острее и богаче, чем больше включена в него наша фантазия» [51. С. 167], что отмечается многими исследователями, в том числе Ю.Б.Боревым в трудах по эстетике, В.П.Бранским в работе «Философия и искусство», где выявляется, что истоком и началом художественного творчества является переживание (чувство или эмоция), «причем такое, которое потрясает всю душу художника и оставляет неизгладимый след в памяти» [36. С. 16]. Далее, в исследовании специфики художественного творчества В.П.Бранским акцентируется внимание на том, что переживание преследует художника до тех пор, пока тот не найдет такой способ самовыражения, который позволит достичь эмоциональной разрядки и освободиться от этого чувства [36. С. 16]. Можно утверждать, что творчество — это самовыражение Художника, где наличествует момент автобиографичности, но следует помнить, что если содержанием произведения были бы только индивидуальные чувства, то это означало бы отсутствие типического, общезначимого в искусстве.

Художественный образ — это индивидуализированное обобщение типического в искусстве, так как общее всегда проявляется в индивидуальном. Можно привести следующее высказывание А.К.Сухотина, которое уместно в данном случае: «... в лице наиболее выдающихся деятелей искусства и науки человек, скорее всего, узнает себя, постигает свои возможности и задатки, обнаруживая во всей мере, на что способен» [189].

Специфика отношений между индивидуальным и общечеловеческим в художественном творчестве находится в центре внимания некоторых исследователей, в частности М.М.Бахтина: «В разных жанрах могут раскрываться разные слои и стороны индивидуальной личности, индивидуальный стиль может находиться в различных взаимоотношениях с общенародным языком» [19. С. 163]. В процессе рассмотрения механизмов речевого высказывания, М.Бахтиным указывается наличие определенных традиций в любой исторической эпохе: «в каж-

дом социальном кругу, в каждом мирке семьи, друзей и знакомых, товарищей, в котором вырастает и живет человек, всегда есть авторитетные, задающие тон высказывания, художественные, научные, публицистические произведения, на которые опираются и ссылаются, которые цитируются, которым подражают, за которыми следуют» [19. С. 193]. Применительно к музыке можно утверждать, что в этом искусстве формирование ведущих тенденций и их распространение обусловлено степенью развития (или деградации) культуры общества. В настоящую эпоху развития музыкального языка тон задают первичные речевые жанры, композиторами создается в большом количестве музыка для развлечений, музыка быта, притом не всегда высокого качества.

Представляется небезосновательным взгляд, согласно которому метод сочинения музыкального текста зависит от господствующих тенденций в музыкальном искусстве. Так, А.В.Ивашкин, характеризуя музыкальный метод А.Г.Шнитке, указал, что композитор «берет материал для своей музыки отовсюду», соединяя «не только разнотильные, но и разномасштабные элементы культуры...», что позволяет обратиться к культурному опыту ушедших поколений, так как такой метод представляет собой своеобразный «мгновенный контакт с прошлым, заимствование памяти», поэтому «в его музыке мы сразу, непосредственно получаем то, к чему могли бы прийти, проделав очень большой путь, с множеством логических шагов». Солидаризируясь с А.В.Ивашкиным, можно с уверенностью заявить, что «Шнитке — один из очень немногих композиторов, кому удалось сделать материалом своего искусства конденсат опыта человечества. Именно этот опыт и есть суть его музыки» [73. С. 9].

В XX веке получила распространение феномен полистилистики, ярким примером обращения к которой было творчество А.Шнитке, для которого полистилистика, «...воспринимаясь порой как нечто шокирующее и разрушающее привычную логику, на деле заключала в себе огромную объединяющую силу, соединяя то, что в привычном контексте было несоединимым, тем самым, поднимая эвристическую значимость музыки на иной, более высокий уровень. Процесс творчества в целом как бы укрупнялся, первичными элементами становились уже не звук и ритм, но стилистические архетипы, символы разных культур» [73. С. 9].

С.Лангер в книге «Философия в новом ключе» [95. С. 51] отмечала, что у значения есть как логический, так и психологический аспекты. Это позволяет вести речь о том, что любой предмет может выступать в качестве символа и использоваться по назначению при условии, что он обладает значением для социальной группы.

В музыке возможно превращение индивидуальных чувственных данных в символы. При восприятии музыкального феномена все разнообраз-

разие сигналов, передаваемых слушателю, обрабатывается и превращается в знаки, которые впоследствии могут эволюционировать в символы.

Иногда композитор отдает предпочтение одним и тем же знакам (символам), поэтому возможно вести речь об авторских знаках (символах), символах авторского стиля. Например, знаменитый мажор, завершающий минорную прелюдию или фугу И.С.Баха или гармоническая краска-мотив С.В.Рахманинова, охватывающий интервал минорной терции, поступенно заполненной (или незаполненной) и хода на интервал уменьшенной кварты, появляющегося вместе со «своим» аккордом (обращением уменьшенного септаккорда седьмой ступени, в котором терция заменена квартой). В музыкальном творчестве возможна ситуация, когда композитор интуитивно или сознательно тяготеет к определенным звукокомплексам, постоянен в пристрастии к некоторым ритмоформулам.

В монографии А.Швейцера, посвященной баховскому творчеству, произведена своеобразная каталогизация мелодических и интонационно-ритмических оборотов музыкального языка И.С.Баха (выделяются «мотивы шага», «тревоги», «утомления», «испуга», «скорби», «радости», «ритмы блаженства» и т.д.). М.С.Друскин критиковал швейцеровский метод за «одноплановость в трактовке многомерной баховской музыки», который «низводит ее до уровня «омузыкаливания» словесного текста» [218. С. 653]. Сам же А.Швейцер отметил, что сделанные им наблюдения, касаясь музыкального языка И.С.Баха, являются только руководством для дальнейшего размышления и исследования, так как он считает своей задачей показать исполнителям баховской музыки смысловое значение, которое композитор придавал определенным мотивам [218. С. 394]. А.Швейцер утверждает, что «обычно у Баха тот же самый ритм не передает двух различных чувств и музыкальный язык так четко разработан, как ни у одного композитора», но, предостерегает исполнителей от ошибки видеть во всякой фигуре, состоящей из двух связанных нот, «мотив вздоха», для чего настоятельно рекомендует помнить, что любое чувство в музыке И.С.Баха связано с определенным ритмом, что не исключает его иное применение [218. С. 394].

В исследованиях музыковедов отмечен многократно тот факт, что личность композитора, музыканта-исполнителя нередко накладывает своеобразный отпечаток на творения, являющиеся результатом музыкальной практики (к примеру, темпераментность Л.Бетховена «просвечивает» в его музыкальном языке, для которого характерна импульсивность мелодии, активность метро-ритма, яркость гармонических и динамических красок, мощь оркестровых звучаний), а интимные переживания композитора нередко приобретают общественную

значимость. Источники свидетельствуют о том, что под воздействием переживаний разлуки И.С.Бах создал «Каприччо на отъезд возлюбленного брата», а Л.ван Бетховен выдвинул идею борьбы с Судьбой, вызванную переживанием надвигающейся глухоты (так противостояние невзгодам одного становится символом борьбы с Судьбой для многих). Известно, что последняя из симфоний П.И.Чайковского стала его финальным произведением, приобретя символическое значение для композитора, так выбор темы творчества отразился на судьбе композитора. И еще пример: А.Ивашкин в своих воспоминаниях о А.Шнитке приводит слова композитора, заканчивающего своего «Фауста»: «Бывают такие темы, которыми всю жизнь занимаешься и никак не можешь довести их до конца». А.Шнитке признается, что «“Фауст” и есть моя главная тема, и я ее немножко боюсь...». Далее А.Ивашкин пишет: «...действительно, четвертый инсульт, парализовавший его правую руку, случился тогда, когда Шнитке практически заканчивал свою оперу о Фаусте» [73. С. 9].

Итак, можно говорить о наличии связи между личностными особенностями Художника (поэта, композитора и т.п.) и центральной темой его творчества, а также о существовании выбора ведущей образной сферы, детерминированной особенностями формирования характера Художника. Прав Е.Дюринг в том, что «совершенно безразлично, кого и каким образом мы допускаем ударять по клавиатуре наших чувств. Когда мы читаем поэта, мы как бы позволяем ему заставлять звучать различные струны наших чувств и мыслей. Мы воспринимаем себя в возбуждения, которые при многообразном накоплении могут надолго определить и изменить наше существо» [60. С. 287].

Известно, что детские впечатления играют особенную роль в становлении личности Художника (да и любого человека). Так было с формированием Рахманинова-композитора. По воспоминанию С.А.Сатиной девятилетний Сережа Рахманинов «...начинал сам прислушиваться к духовному пению и наслаждаться музыкой» и что «...большее впечатление производило на него пение звона колоколов и служба в Новгороде, в монастырях и соборах...» [цит. по 181. С. 43]. Сам С.В.Рахманинов так высказывается по данному поводу: «Одно из самых дорогих для меня воспоминаний связано с четырьмя нотами, вызывавшимися большими колоколами Новгородского Софийского собора, которые я часто слышал, когда бабушка брала меня в город по праздничным дням. Звонари были артистами. Четыре ноты складывались во вновь и вновь повторяющуюся тему, четыре серебряные плачущие ноты, окруженные непрестанно меняющимся аккомпанементом. У меня с ними всегда ассоциировалась мысль о слезах. Несколько лет спустя, я сочинил сюиту для двух фортепиано, в четырех частях,

раскрывающих поэтические эпитафии. Для третьей части, которой предпослано стихотворение Тютчева “Слезы”, я тотчас нашел идеальную тему — мне вновь запел колокол Новгородского собора» [цит. по 38. С. 157]. Таким образом, в детстве услышанные Рахманиновым звуки колокола и духовные мелодии «переплавились» в «знание о значении», приобретя положительный эстетический смысл, сопровождая все его творчество, поэтому справедливо предположить, что слух композитора необычайно активен и избирателен, что приводит к формированию активного, «усваивающего» восприятия. Тем самым получается, что существует разница в восприятии музыкальных и немусикальных феноменов композитором и слушателем, что прослеживается в эстетической направленности его восприятия, по Д.К.Кирнарской, восприятие композитора отличается «необыкновенной пристрастностью, вызванной полным самоотождествлением с музыкой» [87. С. 14].

Д.С.Лихачев в «Задачах текстологии» писал о том, что читательское восприятие произведения в обыденности является противоположным текстологическому и автор вынужден создавать некую «иллюзию одновременности и непрерывности создания своего произведения», хотя известно, что «на самом деле каждое произведение создается длительно, в творческих исканиях и нетворческих случайностях» [98. С. 8]. Применительно к музыке складывается аналогичная ситуация, где необходимость текстологического анализа обуславливается пониманием творческой эволюции композитора. Исследователи рахманиновского творчества (Л.Скафтымова, Ю.Келдыш, В.Брянцева, Н.Бекетова) отмечают наличие «колокольности» в его произведениях и прослеживают ее эволюцию, которая проходит от до-диез-минорной прелюдии, через кантату «Колокола» и до последних опусов (можно предположить, что «колокольность» является символом стиля композитора). Более того, Л.Скафтымова в своей статье обращает внимание на разнообразие в звучании колоколов: «...“Колокольность” Рахманинова — от «красного» звона до заупокойного — жизнь художника, горячая и убежденная. Порыв и стремление, призыв, доходящий до крика, тревога, возрастающая до ужаса, — вот колокола Рахманинова» [181. С. 86]. Рахманиновские образы насыщены «торжественной мощью колокольных звучаний» [38. С. 32] начиная от «бубенцов юношеского «Полишинеля» и кончая набатным громом, возникающим в низком регистре многих фортепианных произведений, и праздничным перезвоном «Светлого праздника» из первой сюиты» [38. С. 34—35]. Его кантата «Колокола» построена на показе различных тембровых красок колокольного звона (серебряного тембра колокольчиков, золотого тембра свадебных колоколов и железного тембра колоколов смерти), олицетворяющего смену этапов в жизни человека, т.е. вполне

уместно вести речь о тембровой драматургии, что стало предметом специального исследования И.Бэлза [41].

Далее нас будет интересовать вопрос о границах музыкального образа. В науке о музыке присутствует полемика по данному вопросу. А.Н.Сохор, в частности, предлагает решить его следующим образом: «Если исходить из гносеологического понимания образа, то очевидно, что музыкальным образом можно назвать как все произведение (а беря шире — все творчество данного автора, весь данный вид искусства, все искусство в целом), так и любую значащую его часть, независимо от ее размеров» [186. С. 166]. Аналогичные мысли высказывал и Г.Д.Гачев, понимая под образом художественную целостность, будь то метафора или эпопея «Война и мир» [45. С. 3].

Н.Е.Шамахан, при исследовании данной проблемы, приходит к выводу о том, что музыкальное произведение представляет собой «постадийное воплощение замысла художника и как совокупность сформировавшихся в этом процессе художественных образов» и предлагает выделить следующие звенья в творческом процессе: образ-замысел; система музыкальных образов, составляющих метаобраз как основу музыкального произведения; образ-исполнение; образ-восприятие; образ-память, которые существуют в их взаимосвязи и взаимодействии [216. С. 10]. Напротив, Е.В.Полупан в работе «Образная система А.Н.Скрябина» подчеркивает, что музыкальный образ обладает спецификой, но не обладает четкой структурой [162. С. 8].

Итак, музыкальным образом можно назвать как музыкальную тему, так и все произведение, т.е. количественный критерий (объема, выражаемого звуками), в данном случае не значим. В музыкальном образе существует разная степень выразительности и образительности, что находит подтверждение в бытии интонаций, передающих риторические фигуры, передаче типа артикуляции, общего очертания характера движения и т.д. Также музыкальный образ характеризуется разной степенью соотносительности объективного и субъективного.

Музыка отражает явления действительности и процессы, происходящие в психике человека. Логическое-интуитивное, рациональное и чувственное, сознательное-бессознательное в музыкальном образе находятся в разном соотношении. Как заметил Г.Д.Гачев о соотношении в образе разных сторон — чувственного и рационального, познавательного и деятельно-творческого, что это соотношение «...чутко отражает и непосредственно связано с типом отношений между личностью и обществом в каждую эпоху» [45. С. 3]. Леонардо да Винчи наставлял художников, указывая им на сохранение единства рационального и эмоционального в творчестве следующим образом: «Делай так, чтобы произведение твое соответствовало цели и намерению, т.е., когда ты делаешь свою фигуру, чтобы ты хорошенько подумал,

что она такое, а также о том, что ты хочешь, чтобы она делала» [101. С. 356].

Логический характер в музыке проявляется, прежде всего, в диалектике замысла и заказа в художественном творчестве, что представляет особенный интерес. Д.С.Лихачев в «Задачах текстологии» справедливо указывает на необходимость рассмотрения как литературной, так и вне-литературной истории текста, ведь нередко значимую роль играют «творческая история памятника и все нетворческие моменты, которые привели к изменению текста (случайные утраты и искажения, изменения под давлением цензуры, требований политических организаций, гонимых соображений и пр.)» [104. С. 10] и выявляет главный методологический принцип современной текстологии, который, как он отмечает, «состоит в том, что история текста произведения изучается не в разрозненных “чтениях” его отдельных мест, а как единое целое», в связи с чем «анализ отдельных разночтений и чтений текста ведется ... не для формального восстановления “первоначального”, авторского чтения, а послойно в составе контекста с целью изучения истории текста, установления всех этапов его жизни», поэтому «изменение одного места текста ставится в связь с одновременными изменениями других» и «связь между отдельными изменениями текста устанавливается через их общее объяснение в личности творца текста (автора, соавторов и редакторов) — его идей, убеждений, психолог, художественного вкуса и пр.» [10. С. 10—11]. Применительно к музыке, существуют факты, приведенные А.П.Милкой и Т.В.Шабалиной в совместной работе «Занимательная бахиана», согласно которым хоральные кантаты, долгое время признававшиеся венцом творения баховского духовного творчества, написаны им на 20 лет ранее, чем считалось его биографами [130. С. 48].

Заказ на художественное произведение стимулирует воображение Художника, руководя процессами его творчества. Но, как правило, увлекаемый заказом Художник, вместо «скучной вещицы» создает бесценный шедевр, что нередко находит подтверждение в музыкальной практике. Более того, нередко заказной характер музыкального произведения воспринимается в роли знака (например, история создания моцартовского реквиема), что приводит к мысли о том, что в зависимости от соблюдения рамок заказа, ограничивающих и определяющих деятельность художника, музыкальная деятельность может рассматриваться либо как творчество, либо как ремесло.

В отечественной философии отмечается связь творчества и свободы, указывается, что «в процессе написания художественного произведения писатель принужден бывает изменять свой первоначальный замысел... Только посредственные писатели, и то при условии наличия способности и выработанной литературной техники, могут

печь романы как блины, делая их по заранее намеченному стандарту. Но даже посредственному писателю бывает необходимо пройти через искус хотя бы элементарной учебы [99. С. 208]. С.А.Левицкий пишет о том, что «...Бог наделил свободное человеческое существо тем, что Н.О.Лосский назвал «сверхкачественною творческою силою», т.е. способностью не только принимать решения, но и создавать новые качества в мире и в самом себе...», поэтому «...всякое проявление свободы есть творчество, т.е. создание чего-то нового в бытии» [99. С. 41]. Но, при воплощении замысла «без рутины, без выработанных навыков мы не были бы в состоянии производить ценные продукты творчества», и «...слишком большой перевес рутины над изначальным творческим порывом убивает творчество, убивает свободу» [99. С. 148]. Как справедливо указал Б.П.Вышеславцев: «...Сфера творческого гения есть сфера открытия и откровения....Но гений человеческого творчества ничего не выдумывает, он угадывает и прозревает...» [44. С. 85], исходя из чего представляется взгляд на творчество как единство чувственного и сверхчувственного уровней, Левицкий дополняет: «...Тайна творчества заключается не только в способности к «живейшему восприятию идей и образов» (определение вдохновения Пушкиным), но и в мучительной черновой работе по закреплению и воссозданию воспринятого». Созерцание есть основа творчества — и об именно этом часто забывают в нашу «активистическую» эпоху». Но одного созерцания мало для творчества, и в категорическом утверждении необходимости упорной, подчас кропотливой работы — правда другого афоризма: гений — это терпение» [99. С. 164].

А.Гулыга об эвристической ситуации написал, что она возможна при наличии фактического материала и поставленной задачи, связывая тем самым ее с работой сознания. Он считает, что «Процесс открытия принято расчленять на четыре этапа: подготовка, инкубация (вызревание), озарение, завершение» [51. С. 75]. Но если решение не приходит сразу, то происходит активизация бессознательных элементов мышления, т.е. «начинается как бы перебор возможных вариантов, происходит инкубация, которая приводит к скачку — озарению, когда искомое становится явью. Завершая открытие, автор уточняет детали, придает найденному решению коммуникабельную форму». Согласно концепции А.Гулыга, первый и четвертый этапы представляют деятельность сознания, а второй и третий — проявление бессознательных компонентов психики [51. С. 75], поэтому «Творить — значит делать выбор, отбрасывая неподходящие варианты, а бессознательным выбором руководит чувство научной красоты, гармонии, соразмерности» [51. С. 76].

Художественный образ возникает на основе тех образов, которые создаются органами чувств, музыкальный — двумя их видами — слу-

хом (по-преимуществу) и зрением. В литературе, исследующей вопросы творчества отмечается, что первичный чувственный образ является результатом действующих органов чувств и существенно отличается от его производного — художественного образа, который в свою очередь, представляет «создание творческого мышления, воображения и ценностного сознания», прежде всего, наличием особого рода «эмоциональной насыщенности, делающей его способным вызывать катарсис, т.е. переживание красоты». Вследствие чего чувственный образ «сиюсекунден, но его можно повторить, в нем нет уникальности», напротив, художественный образ неповторим «и, тем не менее, представляет собой устойчивое образование: он живет в веках...» [51. С. 164].

Итак, музыкальный образ — синтез рационального и иррационального. Поэтому при анализе процесса формирования музыкального образа следует уделить особое внимание феномену интуиции, являющейся частным случаем континуального мышления («...интуиция, т.е. инстинкт, который не имел бы практического интереса, был бы сознательным по отношению к себе, способным размышлять о своем объекте и бесконечно расширять его, такой инстинкт ввел бы нас в самые недра жизни» [22. С. 196]), а также необходимо выявить роль воображения в музыкальном творчестве, продемонстрировав его ведущее значение в музыке, что будет позитивной чертой в развитии современного музыкознания. Воображение является психическим процессом создания нового в форме образа, представления или идеи. Как справедливо заметил Вышеславцев по поводу особой роли воображения в жизни человека: «...Воображение... обладает особым даром проникновения в подсознание... Подсознание питается образами воображения и питает их» [44. С. 50], следовательно: «Сказать «воображение» — значит сказать «творчество»...» [44. С. 56]. Так происходит отождествление воображения и процесса художественного творчества, «...воображать уже значит воплощать, ибо всякая ценность и святость, угаданная и воспринятая сначала без образа, непременно тотчас нами облачается в какой-то образ... неискоренимое влечение все дальше конденсировать эти образы, если они ценны и желанны, до пределов полного воплощения» [44. С. 56]. Он прослеживает эволюцию взгляда на воображение, который «...радикально менялся на протяжении веков в различных философских школах и религиозных течениях».

Б.П.Вышеславцев намечает три момента в понимании и в оценке воображения: «...Во-первых, воображение как метафизическая, космическая и магическая сила, рождающая образы вещей; во-вторых, воображение как особая психическая функция, как низший род познания, как источник заблуждения; в-третьих, воображение, как ос-

новая творческая сила духа, укорененная в подсознании, без которой нет созидания, нет культуры...» [44. С. 59]. Он пишет: «...В противоположность такому пониманию воображения, бесконечно расширяющему его значение, выдвигается другое, бесконечно суживающее и деградирующее роль фантазии», тем самым воображение истолковывается как низший род познания и источник заблуждения — такова точка зрения, сохраняющаяся в рационализме, интеллектуализме и позитивизме 17, 18 и 19 — го века и живущая до наших дней, представленная Декартом, Спинозой, Мальбраншем («разум есть источник истинного познания и истинной добродетели... есть источник заблуждения, выражение страстей и пороков. Воображение создает... фантастический мир, тогда как задача науки и интеллекта — уничтожить всякую фантастику, враждебную математическому естествознанию и точной науке...»). Данные размышления приводят к тому, что эмоциям и воображению отводится скромное место в искусстве; и само искусство, в противоположность романтизму, истолковывается как воспроизведение действительности (натурализм), а фантазия — как комбинированная память [44. С. 62]. В XX веке и в наши дни ситуация изменилась. Он пишет: «Майер говорит: «Эмоциональный фактор есть душа образов фантазии» — и это, конечно, верно. Майер различает две формы мышления: познавательную и эмоциональную. Познавательное мышление притязает на истину, а эмоциональное мышление вовсе не стремится к этому. Оно имеет тенденцию «разрешать» аффективные состояния, или дать исход стремлениям, из которых оно выросло. Эмоциональное мышление, по Майеру, обнимает: аффективное мышление (эстетическое и религиозное) и волевое мышление (суждения о ценности, нормы права и нравов). Очевидно, что эмоциональное мышление у Майера есть не что иное, как воображение, и его движущая сила — это эмоции и аффекты. Для В.В.Зеньковского «...фантазия обнимает сферы религиозной, этической и эстетической жизни... Существует особая «логика красоты» и «логика веры». Это... логика эмоциональная, логика чувств...», в основе которой лежит «эмоциональная интуиция идеальных ценностей и отношений, идеального мира — религиозного, этического и эстетического. Этим объясняется, как справедливо отметил Зеньковский, пассивный момент в художественном творчестве и во вдохновении, момент узрения и услышания чего-то свыше данного. Эмоциональные переживания раскрывают, таким образом, пред нами особую сферу опыта, особое постижение» [44. С. 63].

Несомненно, в сфере искусства — «...магическая мощь воображения царит безраздельно» [44. С. 52] и «искусство есть творческое воображение... воплощение любимого образа — в камне, в цвете, в звуке, в жесте, в плоти и крови» [44. С. 52].

Таким образом, искусство относится к преобразению низших бессознательных и подсознательных сил [44. С. 52] и далее следует заключение о том, что «Воображение царит над всеми видами творчества...» [44. С. 56], являя собой «орган эмоционального мышления», который как и мышление познавательное, «не может обойтись без образов, хотя и не связано с ними по существу». Получается, что образы производны, по Б.П.Вышеславцеву, так как они составляют лишь средство воображения, но не являются его исходным или конечным пунктом.

Исходным же пунктом воображения исследователем называется стремление всякой эмоции и всякого аффекта «выразить себя, уяснить себя, понять себя»; а конечный пункт есть соответственно «желание выразить идеальную ценность, которую предчувствует, которую переживает и к которой тендирует всякая эмоция» [44. С. 63]. Итак, воображение, образ, по Б.П.Вышеславцеву, есть «нечто посредствующее: двигательная сила — это эмоции, а конечная цель — это идеальные ценности. Полет воображения завершается восприятием идеального мира, идеальных отношений», а сам идеальный мир, «сам по себе образа не имеющий, в психическом мире присутствует, переживается и выражается в ряде образов» [44. С. 63]. Далее он продолжает: «С нашей точки зрения, напротив, воображение и образ ценны именно потому, что они реализуют воплощение... Таким образом, никогда образ не есть только средство, а всегда вместе с тем и цель. Образ есть момент великого метафизического принципа воплощения Логоса, воображения идей... Воображение можно рассматривать, как движение идеи сверху вниз, как формирование материи при помощи идеи, как воплощение. Но воображение можно рассматривать также и как движение снизу вверх, как стремление эмоций подняться к идеальному миру, и тогда это будет сублимацией» [44. С. 64]. Следуя за Б.П.Вышеславцевым, можно констатировать, что «Могучей сублимирующей силой обладают образы красоты, образы искусства. Мораль не сублимирует и сублимировать не может. Пути и методы морали и искусства принципиально противоположны: мораль состоит из запрещений (табу), она пресекает... напротив, искусство всеми этими инстинктами принципиально завладевает и их формирует» [44. С. 68]. Процесс действия воображения на подсознание, согласно Вышеславцеву, есть взаимодействие, или круговорот подсознания и воображения... Ведь образы, и как раз самые мощные, сами вырастают из подсознания... воображение всегда вырастает из подсознания и всегда влияет на подсознание» [44. С. 75] и «мост между внутренним миром и внешним, между бессознательным и сознательным» представляет собой, по Юнгу, фантазия [44. С. 65].

Специфика воображения, по С.З.Гончарову, объясняется тем, что оно связывает восприятие с рассудком, поэтому созерцание, вооб-

ражение, рассудок рассматриваются им как нераздельные моменты мыслительного процесса. Он пишет, что «Воображение соединяет противоположности — единичное и всеобщее, многообразное и единое... Воображение *сверхлогично* и поэтому способно соединять то, что *запрещено логическим законом противоречия*. Оно преодолевает односторонности чувственного восприятия и рассудка...» [47. С. 59].

В воображении всегда содержится волевой компонент, под которым С.А.Левицкий понимает «стремление к осуществлению взыскуемых образов». Далее он уточняет, что «Мы говорим — “образов”, а не просто «идей, так как здесь речь идет не об абстракциях, а об идеях, облеченных в образ, — на что намекает и само слово “воображение”, образованное от слова “образ”» [99. С. 158], что позволяет ему прийти к выводу о первичности воображения в плане объективного: «...Оно (воображение — Т.Л.) не творит образы из «ничего». Человеческое воображение “открывает”, “снимает” тот или иной индивидуальный отрезок бесконечного мира творческих возможностей, переводя их в бытие, — сначала облекая их фантастической плотью собственных личных ассоциаций для того, чтобы “освоить” их [99. С. 158].

В воображении, по С.А.Левицкому, необходимо отличать созерцательный элемент — открытие творческих образов — от реализации этих образов — и само облечение идеи в освоенный и закрепленный личными ассоциациями образ уже есть первый шаг к воплощению этих образов. Таким образом, воображение привносит новизну в бытие — но привносит именно тем, что оно изначально «открывает» образы сущего — сущие образы, причем «Творческая роль воображения от этого ничуть не страдает, но воображение получает в таком толковании онтологическую основу и онтологическую значимость» [99. С. 158] и специфика воображения заключается, в том, что оно «направлено не на “ставшее” бытие (как память) и не на “становящееся” (как чувственное восприятие, направленное на предметный мир), а на потенции бытия — на мир “сущего”. Оно направлено не на вещи, а на образы вещей». Это позволяет С.А.Левицкому презентовать воображение как «ценнейший, но и опаснейший дар» [99. С. 160], который обладает «освобождающим эффектом», заключающимся в том, что оно «возвышает нас над окружающей реальностью, чтобы приобщиться “мирам иным”, или в том, чтобы мы осуществляли в реальности “восхищенные” нами образы» [99. С. 161], в связи с чем предлагается взгляд на человека, одержавшего победу над косностью бытия: «Именно благодаря воображению человек “не раб” действительности, а может возвышаться над ней, творить новую действительность. Воображение есть живой орган свободы» [99. С. 161].

Подытоживая, следует сказать, что музыкальное творчество характеризуется первостепенностью роли воображения, музыкальный образ является сложной иерархической системой, доносимой посредством особого языка, который является своеобразным способом передачи эстетической и семантической информации в музыке. В музыкальном образе логическое-интуитивное, рациональное и чувственное, сознательное-бессознательное находятся в разном соотношении.

Музыкальному образу свойственна разная степень объективного и субъективного, выразительности и изобразительности. Он представляет собой средство запечатления сложной системы человеческих переживаний (эмпирический момент в познании — процессе постижения человеком окружающей действительности и своего места в ней) и мыслей (рациональный аспект в познании). В музыке индивидуальные чувственные данные нередко превращаются в символы.

Процесс восприятия музыкальных феноменов — специфическая обработка разнообразных сигналов, передаваемых от композитора к слушателю, которые обрабатываются и превращаются в знаки, которые впоследствии могут стать символами. Итак, возникает необходимость обратиться к анализу процесса музыкального восприятия как особого вида художественной деятельности, без обращения к которому невозможно разрешить вопросы музыкального мышления.

Таким образом, можно отметить, что музыкальный образ является видом художественного образа, воспроизводящего эстетические качества субъективной и объективной действительности при помощи музыкальных звуков. Природа бытийственного статуса музыкального образа является двойственной, так как он одновременно и феномен и представление, в нем проявляется диалектика субъективного и объективного, формы и содержания, замысла и воплощения, изобразительного и выразительного. Музыкальный образ обладает большой степенью обобщения, раскрывая в индивидуальном общении черты, присущие данной категории. Это сложная иерархическая система, доносимая посредством музыкального языка, являющегося своеобразным способом передачи эстетической информации.

2.2. ПОНЯТИЕ «МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ», ЕГО СПЕЦИФИКА И СТРУКТУРА

Мышление является предметом изучения таких наук, как психология, физиология, кибернетика и др. В рамках философской гносеологии мышление, его формы и методы рассматривается в связи с бытием, особый интерес для современных исследователей представляет его генезис.

Существующий тезис о взаимообусловленности мышления и языка прочно внедрен в современное языкознание, где проблема знаковости языка звучит наиболее актуально. Общеизвестно, что в процессе исторического развития языка и мышления характер их взаимодействий менялся, а именно, если на начальных этапах развития общества язык представлял собой в первую очередь средство общения, включаясь в процессы мышления, дополняя два первоначальных его вида — практически-действенный и наглядно-образный — новым, качественно высшим видом словесно-логического мышления, то впоследствии язык приобрел глобальное воздействие на мышление, активно стимулируя его развитие [237. С. 607].

Прежде чем перейти к выявлению специфики музыкального мышления нам необходимо определить — как соотносятся между собой понятия мышление, сознание и психика? Ответим на данный вопрос, обращаясь к творчеству И.Я.Лойфмана: «мышление, если его трактовать как оперирование обобщенными образами, шире сознания, ибо такого рода деятельность присуща не только человеку на разных уровнях его психики (интеллект наглядно-действенный, наглядно-образный, речемыслительный), но и высшим животным (интеллект антропоидов), и ЭВМ (искусственный интеллект)» [107. С. 11]. С.З.Гончаров в монографии «Логика мышления и аксиология сердца» отмечает, что «Сознание есть психика, организованная социально важными общими значениями, оно есть система значений» и «Сознание так относится к психике, как социальная форма относится к природному материалу» [47.С.50]. Материей же психики как природного явления, по С.З.Гончарову, выступает *сенсомоторика, т.е. чувственная активность*. Все высшие психические функции вырастают из этой материи, являются ее спецификациями, развитыми модификациями» [47. С. 50].

Итак, согласно И.Я.Лойфману, мыслительная, волевая и эмоциональные формы психической деятельности человека неразрывно связаны между собой, причем, — он подчеркивал, — «ведущая роль в этой взаимосвязи принадлежит мышлению» [107. С. 11]. Именно мышление человека, по И.Я.Лойфману, лежит в основе осознания им бытия, делает осознанной в той или иной степени эмоционально-волевою сторону человеческой психики и оказывает влияние на неосознаваемые психические явления (например, интуицию, на формирование установок личности и др.). Наличие неосознаваемого (бессознательного), интуитивного и т.д. в душе человека, его психике — факт, признаваемый большинством философских направлений начиная с глубокой древности; в определенные эпохи религиозно-мистические направления в философии господствовали. Значение аффектов, эмоций в поведении человека подчеркивалось и сторонниками рационализма в европейской фи-

лософии Нового времени» [107. С. 11]. Так, Б.Спиноза отмечал, что «люди скорее следуют руководству слепого желания, чем разума». И.Кант проводил различие между «смутными» и «ясными» представлениями. Существенная роль отводилась бессознательному в природе как низшей ступени развития духа, содержащей в себе в потенции человеческое сознание, в монадологии Лейбница, в системах Шелллига и Гегеля».

Со второй половины XIX века оживились иррационалистические течения в философии. «Представители иррационализма на первые роли стали выдвигать те элементы человеческой психики, которые обеспечивали непосредственную связь с реальностью, например, веру (Кьеркегор), волю (Шопенгауэр, Ницше), интуицию (Бергсон)» [107. С. 11].

Научное объяснение феномена бессознательного в физиологии высшей нервной деятельности в раскрытии диалектики сознания и бессознательного в психике индивида предложил (З.Фрейд), в историческом развитии человечества — К.Юнг.

В наши дни мышление все чаще определяют как форму психической активности сознания (Н.К.Леонтьев), приравнивают его к внутримозговым психологическим процессам, в которых в различных идеальных формах отражаются и познаются предметы и явления действительности, их свойства и качества, связи и отношения; рассматривают как творческую способность человека, сформировавшуюся в процессе его трудовой деятельности, либо представляют его как высшую форму познания или отождествляют с логическим познанием (В.Ильин, А.Машенцев) [75. С. 122]. В психологии под мышлением подразумевают наиболее обобщенную и опосредованную форму психического отражения, устанавливающую связи и отношения между познавательными объектами.

В.М.Розин [175], базируясь на существующем разнообразии представлений о мышлении в современной научной мысли, предлагает выделить три основных подхода к данному феномену: логический, сводящий мышление к мыслительным процедурам (Г.Фреге, Э.Гуссерль, В.Н.Брюшинский, Е.Д.Смирнова), философский, в рамках которого мышление полагается как объект философского рассмотрения (Аристотель, Ф.Бэкон, Р.Декарт, И.Кант, Г.П.Щедровицкий) и психологический, где мышление представляет собой одну из важных компонент (инстанций, способностей) психики человека (О.Кюльпе, М.Вертгеймер, К.Дункер, Л.С.Выготский, С.Л.Рубинштейн, А.В.Брушлинский).

Известно, что мыслительная деятельность протекает в языковой форме, позволяя человеку не только расширять границы чувственного созерцания, но и передавать другим людям в процессе речевого общения

накопленный опыт и знания. Способность понимать и воспроизводить речь является уникальным свойством человеческого поведения. Неоспоримо то, что навыки и способы мышления развиваются у человека в онтогенезе при воздействии среды — человеческого общества. Исследователи выделяют наглядно-действенное, наглядно-образное и словесно-логическое мышление, представляющие последовательные ступени интеллектуального развития.

В данной работе под музыкальным мышлением понимается специфическая разновидность символического мышления, синтетическая форма, где наглядно-чувственное (визуальное) и логическое взаимобоуславливают и обогащают друг друга.

Музыкальное мышление основано на внутренних представлениях, опыте и запасе слуховых образов в памяти, на знаниях, помогающих обобщать, создавать ассоциации, сущность которого заключается в переработке, оценке и создании музыкальной информации. Музыка может рассматриваться как особая информация, универсальное средство общения.

Для успешной деятельности музыканта необходимым условием является наличие гибкого музыкального мышления, сущность которого состоит в переработке, оценке и создании музыкальной информации.

Можно утверждать, что музыка выступает как особая информация, передача специфических сигналов между различными поколениями людей. В виду отсутствия жесткой связи между означаемым и означающим в музыке можно вести речь о многозначности прочтения музыкальной информации, что позволяет вести речь об этом феномене как универсальном средстве общения.

Под музыкальной информацией понимается система образов, передающаяся выразительными (изобразительными) средствами музыкального искусства при помощи сложной системы знаков, обладающая особенностями на таких этапах музыкальной деятельности, как создание, восприятие и воздействие музыкальных феноменов. На каждом этапе музыкальной деятельности информация проходит определенную стадию. Обращение к модели передачи музыкальной информации «композитор — исполнитель — слушатель», позволит выявить специфику музыкального творчества. Для этого необходимо проанализировать особенности процесса сочинения, исполнения и восприятия музыкальных феноменов, что позволит отметить особенности функционирования языка музыки в современности.

На этапе создания музыки композитором происходит обработка и преобразование информации в графические знаки, знаки естественного языка. Особо следует отметить важность процесса автокоммуникации в этом процессе. «Композитор является первым и идеальным исполнителем своего сочинения, поскольку в нотном тексте произведе-

ния записан желанный для него, самый совершенный вариант интерпретации» [183. С. 293].

На этапе восприятия, при осуществлении анализа передаваемой информации, необходимо подчеркнуть факт существования различий в индивидуальных способностях воспринимающего: специфического опыта духовной деятельности субъекта, навыков слушательского опыта музыканта, богатство ассоциативного фонда. При этом формируется образ и ведется оценка предмета.

В прошлом веке был распространен взгляд, согласно которому произведение становится художественным феноменом, при условии признания его музыкальной общественностью, т.е. тогда, когда публика и критика дадут ему оценку. Получается, что оценка слушателем музыкального произведения является комплексной, так как в отличие от музыковеда, который «целостность понимает, в основном, по нотному тексту, в отрыве от исполнителя», слушатель ее «схватывает» в звучании, и в его оценку входит в качестве неразрывных компонентов то, что сочинено композитором, и то, что сделано исполнителем, а также то, что он хотел бы видеть в этом сочинении» [170. С. 31], но, в том же XX веке среди авангардистов был распространен шокирующий миф о том, что настоящему искусству публика не нужна.

Познание представляет собой процессы психики от простейших форм (ощущения, восприятия, представления) до сложноорганизованных, от эмоционального переживания музыки к осмыслению ее содержания. Как известно, чувственное и рациональное в познании не отрицают, а диалектически дополняют друг друга. Слова Леонардо да Винчи, дошедшие до наших дней, по-прежнему звучат справедливо: «Все наше познание начинается с ощущений» и все «мысленные вещи, не прошедшие через ощущение, пусты и не порождают никакой истины, а разве только вымыслы» [101. С. 31].

Восприятием называют психический процесс отражения предметов и явлений действительности в совокупности их различных форм и частей при непосредственном воздействии их на органы чувств. Музыкальное восприятие представляет собой сложную аналитико-синтетическую деятельность мозга по синтезу целостного образа.

Психические процессы, происходящие при музыкальном восприятии, включают в себя многогранную систему сознания, начиная от простейших ощущений, заканчивая более сложными логическими операциями. Исследователи выделяют следующие типы музыкального восприятия: интонационный, аналитический, адекватный и произвольный (неадекватный) [87. С. 24].

Анализ научной литературы, рассматривающей проблемы музыкального восприятия, показал наличие существенных различий между восприятием музыкантов и не-музыкантов, детей и взрослых, что

позволяет вести речь об этом процессе как восприятию «воспитанном», «образованном». Недаром В.Медушевский называл такое музыкальное восприятие — «адекватным», т.е. представляющим собой «идеал, эталон совершенного восприятия данного произведения, основывающийся на опыте всей художественной культуры» [цит. по 87. С. 1].

Д.К.Кирнарская, сравнивая музыкальное восприятие разных слушателей, отмечает наличие двух ведущих стратегий восприятия: «одни слушатели ориентируются на интрамузыкальные процессы, находя интерес и удовлетворение в прослеживании многомерных трансформаций внутри аналитической формы произведения; другие же ограничиваются эмоционально-образным ощущением музыкального целого при непременном участии внемузыкальных ассоциаций» [87. С. 8]. Первая стратегия является распространенной среди музыкантов-профессионалов, вторая же играет в их музыкальном восприятии дополнительную роль, что позволяет Д.К.Кирнарской прийти к выводу о том, что «обе стратегии свойственны в разных пропорциях разным группам слушателей, в том числе и тем, чье восприятие не приближается к эталону адекватности» [87. С. 8].

Д.К.Кирнарская, по результатам проведенного эксперимента, пришла к важным выводам. Первый вывод: существует разная степень выраженности музыкально-речевого уровня аналитического восприятия у музыкантов и немусыкантов, в зависимости от способности формировать в сознании образ музыкального произведения, который опирается на индивидуальную комбинацию музыкально-языковых элементов. Было установлено, что 88% музыкантов демонстрируют овладение аналитической стратегией восприятия на этом уровне, а немусыканты — всего 15% и демонстрируют сформированность музыкально-речевого уровня восприятия, связанного с осознанием высотно-ритмических структур [87. С. 12].

Второй вывод: в группе испытуемых с опытом самостоятельного музицирования сформированность музыкально-речевого уровня аналитического музыкального восприятия продемонстрировали 59% испытуемых.

Третий вывод: музыкальные способности представляют собой один из важных факторов в формировании той или иной стратегии восприятия музыки. Об этом говорит тот факт, что 15% немусыкантов обладают природной склонностью к аналитическому восприятию. В то же время 12% музыкантов такой склонностью не обладают [87. С. 12].

Д.К.Кирнарская настаивает на том, что эстетический уровень аналитического восприятия является более высоким в сравнении с прежним, музыкально-речевым, что находит подтверждение в науке [87. С. 13]. Она высказывает гипотезу, согласно которой высший — творческий

уровень музыкального восприятия является неотъемлемой частью композиторского творчества [87. С. 14]. Таким образом, Д.К.Кирнарской предложена модель аналитического компонента музыкального восприятия, которая состоит из музыкально-речевого, эстетического и творческого уровней.

Важной предпосылкой для занятий музыкальным творчеством является наличие музыкального слуха. В современной музыкальной акустике производится анализ бинаурального (двойного) слуха, что представляет особый интерес для изучения функционирования и выявления специфики полушарий головного мозга. Исследователями (Я.А.Альтман, Й.Блаурт, Ю.В.Ковалгин и др.), отмечается наличие бинаурального (двойного) слуха, который позволяет человеку производить локализацию сигналов от источников, что способствует формированию пространственной перспективы и дает возможность оценки пространственного звукового поля.

Наличие бинаурального слуха позволяет разделять сигналы, приходящие от звуковых источников из различных точек пространства, а также способствует выделению сигналов выбранного звукового источника на фоне ревербирующих сигналов в помещении, выделению речи на фоне шумов [2. С. 146].

Известно, что существенным моментом в восприятии музыки (и речи) является асимметрия мозга, другими словами, присутствует различие функций правого и левого полушария. Современные опыты по измерению активности работающего мозга с помощью методов энцефалографии, томографии и др. показали наличие дифференциации между полушариями при анализе звуковой информации. Исследованиями установлено, что высота и тональность в музыке определяются в правом полушарии, а левое полушарие ответственно за понимание и создание речи, а также анализ ритма [2. С. 195].

Необходимо подчеркнуть, что мозгом при создании единого звукового образа окружающего мира используется информация, поступающая от обоих полушарий, хотя присутствует специализация полушарий головного мозга и отмечается их принципиальное различие, заключающееся в различии обработки ими информации. Поэтому музыка распознается нашим мозгом как интегральный целостный слуховой образ [2. С. 195].

Для восприятия любого явления, в том числе и музыки, необходима произвольная или произвольная направленность и сосредоточенность психической деятельности на каком-либо объекте восприятия, т.е. внимание. Это психофизиологический процесс, обуславливающий избирательность, сознательный или полусознательный отбор информации, поступающий через органы чувств. Внимание выполняет ряд функций, важнейшей из которых является регулятивная, по-

звляющая осуществлять контроль протекания деятельности, наряду с функцией отбора и сохранения информации об объекте.

Свойствами внимания является объем, сосредоточенность (концентрация), распределяемость, устойчивость, колебание, переключаемость.

Объем внимания измеряется тем количеством объектов, которые могут восприниматься в одновременности.

Концентрация внимания есть степень сосредоточения сознания на объекте, позволяющая углубленно изучать объект познания. Распределение внимания выражается в умении одновременно выполнять несколько действий или вести наблюдение за несколькими объектами. Выявлена закономерность, чем лучше человек овладел действиями, тем легче ему одновременно выполнять их.

Под устойчивостью внимания понимается общая направленность на объект в процессе деятельности, где особая роль отводится интересу.

Переключение внимания состоит в его перестройке, в переносе интереса с одного объекта на другой.

При занятии музыкой высокоразвитое внимание, представленное тремя его видами — произвольное, произвольное и послепроизвольное, является необходимым. Но еще более значима память — форма психического отражения, заключающаяся в закреплении, сохранении и последующем воспроизведении прошлого опыта. Это — основа психической деятельности. Основными процессами памяти являются запоминание, сохранение, узнавание и воспроизведение, что находит использование в творческой деятельности музыканта, где в соответствии с типом запоминаемого материала выделяют двигательную память (способность запоминать и воспроизводить систему двигательных операций), образную (память, позволяющая сохранять и в дальнейшем использовать данные восприятия, где подвидом является слуховая память), эмоциональную — память, представляющую собой запечатление пережитых наших чувств, собственных эмоциональных состояний или аффектов. Высшим видом памяти является вербальная (семантическая), включающая в себя формы мышления, способы познания и анализа.

На этапе воздействия информация через музыкальный символ отправляет к чувственному содержанию предмета. Вся ранее полученная информация при определенных условиях может служить базой для создания новой информационной системы.

Традиционно в теории информации выделяют следующую модель коммуникации: отправитель — сообщение — адресат (получатель) [228. С. 14]. Данная модель находит применимость в музыке, хотя нередко она может варьироваться. Так, в первобытности существовала нерасчлененность триады «композитор — исполнитель — слушатель», что, по мнению В.В.Радя, привело к одновременному созданию и потреблению

музыкального продукта» [171. С. 23]. Если рассмотреть процесс музыкальной коммуникации «композитор — исполнитель — интерпретатор — слушатель (как профессиональный музыкант, музыковед, критик, так и любитель музыки)», то в наши дни этот ряд правомерно дополнить фигурой издателя музыкальной продукции, выступающего в роли бизнесмена.

Музыкальный бизнес включает в сферу своего влияния творчество, исполнительство, критику, а также новые технологии, относящиеся к строительству концертных залов, издательскому делу, производству музыкальных инструментов [192. С. 193—198]. Это не единственное дополнение ставшей традиционной модели музыкального творчества «композитор — исполнитель — слушатель», современные музыканты наполняют данную триадную модель новым содержанием, к примеру, А.С.Соколов приводит следующий факт из творчества Пьера Булеза, который в 70-х г.г. в произведении «Repons» объединил «живое» исполнение музыки с «машинным» синтезированным звуком при помощи компьютера четвертого поколения «Катрикс-4Х», что дает основание вести речь о выстраивании принципиально новой триады «композитор — исполнитель — компьютер» [184. С. 21]. Итак, хотя из механической модели «композитор — исполнитель — слушатель» нельзя вывести всех тех сложных и утонченных форм воздействий и взаимодействий, с которыми мы сталкиваемся в музыкальном мире, следует заметить, что эта коммуникативная схема в музыкальном искусстве имеет распространение, ибо «слушатель» является ключевой фигурой, для которой, собственно, и предназначается продукт творчества «композитора», а «исполнитель» позволяет осуществлять этот процесс.

Существующие общие закономерности восприятия музыкальных и речевых сигналов рассматриваются психоакустикой, где исследуется и объясняется восприятие как слуховая система, состоящая из физических параметров (изменений интенсивности по времени), поступающих на два приемника слуха и формируемых звуковых сигналов, которые извлекают информацию о таких признаках как высота, громкость, тембр и др., по которым строится трехмерный звуковой образ.

В психоакустике сложилось убеждение, что музыка есть некоторая упорядоченная во времени и пространстве последовательность тональных звуков, но восприятие музыки сводить к простой последовательности звуков нельзя, а также существуют не только тоны, но и шумовые звуки, используемые в данном виде искусства. Современный слушатель воспринимает в музыке нечто большее, чем набор музыкальных звуков, пусть даже и тонов.

Современная психология использует различные подходы к объяснению общих принципов распознавания слуховых образов. Наиболее рас-

пространственными при объяснении механизмов восприятия музыки являются принципы гештальт-психологии, которая позволяет считать, что для восприятия, разделения и распознавания звуковой информации, приходящей к слуховой системе от разных источников в одно и то же время (игра оркестра, разговор многих собеседников), слуховая система (как и зрительная) использует некоторые общие принципы: сегрегацию, подобие, близость, непрерывность, общую судьбу, сочетание «фигура — фон» [2. С. 195].

В музыкальной деятельности происходит разделение звуковой материи на потоки звуков — сегрегация (группировка). Данный принцип объясняет функционирование полифонического слуха, способного выделять определенную мелодическую линию у различных голосов, что способствует постижению всех сторон звучания как содержательного целого. Целостность музыкального произведения зависит от воспринимающего субъекта, который руководствуясь принципом подобия (сходства) группирует звуки, похожие по тембру, и приписывает одному источнику (например, звуки речи с близкой высотой основного тона и похожим тембром определяются как принадлежащие одному собеседнику) [2. С. 193].

Под принципом «близости» в музыкальной акустике понимаются «звуки, близко расположенные по времени и в пространстве, объединяются». Например, в быстром темпе музыкальные звуки, следующие друг за другом, воспринимаются как часть одной фразы.

В музыкальной акустике используются принципы «непрерывности» (замкнутости), что означает возможность слуховой системы интерполировать звук из единого потока через маркер [2. С. 195] и «общей судьбы», т.е. понимается что «звуки, которые стартуют и останавливаются, ... изменяются по амплитуде или частоте синхронно, приписываются одному источнику» [2. С. 195], а также «сочетание «фигура — фон»» — тенденция сгруппировать наиболее заметные или важные звуки как «фигуру», отличную от остального «фона». Например, в романсе мелодия вокальной партии воспринимается как «фигура», а аккомпанемент — как «фон».

Таким образом, можно утверждать, что посредством развитого слуха происходит дифференциация поступившей звуковой информации, следовательно, музыка распознается мозгом как интегральный слуховой образ.

Музыкальное мышление основано на вербальном и невербальном видах мышления, оно возникает на базе чувственных образов и формируется на основе логических форм и опосредовано языком. Оно имеет специфическую природу, которая выражается в том, что музыкальное мышление континуально, по справедливому замечанию Ж.-Ж.Руссо: «сфера музыки — время» [178. С. 130]. А.Бергсону принадлежит следу-

ющая метафора: «...Всюду, где есть жизнь, можно найти следы времени» [22. С. 30]. Получается, что жизнь и время взаимообуславливают друг друга, и «...время это непрерывный прогресс прошлого, пожирающего будущее и растущего по мере движения вперед...В действительности прошлое сохраняется само собой, автоматически...мы все же смутно чувствуем, что наше прошлое для нас остается настоящим» [22. С. 18—19], поэтому «...Чем больше углубляемся мы в природу времени, тем лучше мы понимаем, что время означает изобретение, творчество форм, непрерывное изготовление абсолютно нового...» [22. С. 24], где «Моя память переводит часть прошлого в настоящее, мое душевное состояние, продвигаясь во времени, постепенно наполняется накопляемыми переживаниями...» [22. С. 16], «...что же касается психической жизни, как она разворачивается в покрывающих ее символах, то не трудно видеть, что время образует ее существенный момент» [22. С. 18].

Музыкальное мышление континуально (одним из первых это понятие ввел в научный обиход В.В.Налимов) и как указывает М.Ш.Бонфельд на его отличие от мышления, опирающегося на вербальную основу, либо опосредованного иными знаками, оно «лишено членящих его на отдельные отрезки связей» [32. С. 62]. Тем самым следует, что данное фундаментальное свойство континуального мышления выводит его за сферы осознаваемого. Музыку можно уподобить звукообразному движению, где произведение «...складывается из выразительных музыкальных интонаций и постепенно разворачивается во времени» [163. С. 9], что дает основание считать его завершенным благодаря творческой активности слушателя, на что указывается Т.В.Поповой: «...в живом исполнении любое музыкальное произведение всякий раз как бы рождается заново. И лишь по окончании прослушивания та или иная композиция кристаллизуется в сознании слушателя как завершенное художественное целое» [163. С. 9]. И, вообще, «всякое творчество происходит во времени» [99. С. 41]. М.Ш.Бонфельд определял восприятие музыки как активный мыслительный процесс, где слушательское сознание не есть пассивное следование за реализующимися в конкретном музыкальном произведении процессом разворачивания музыкальной мысли [32. С. 7].

Известно, что прочтение символа, десимволизация в музыке зависит от следующих условий: принадлежность к определенной социальной среде, разница в воспитании, психологическая особенность восприятия, биологическая, национальной и культурной принадлежности. Поэтому вопрос о временной природе музыки широко рассматривается в современной философской и эстетической литературе.

Музыкальное мышление отражает процессы, связанные с научно-техническим прогрессом. Оно исторично, что отчасти подтверждает

рассуждение А.В.Ивашкина о специфике музыкального мышления А Шнитке, творчество которого воплощает «...не только уникальные, но и типические черты эпохи. Ведь культура XX века, вслед за теорией относительности Эйнштейна, обращаясь к соотношениям, столкновениям различных традиций, разных элементов, к их контексту скорее, нежели к отдельно взятым явлениям как таковым. Возникает метакультура, артикулирующая синтаксис традиций и стилей, а не их внутреннее, морфологические особенности, — иной тип музыкального мышления, иной тип смысла творчества. Сплетая музыкальные и не совсем музыкальные традиции, совмещая факты искусства и реальности, приемы разных культур, Шнитке органично вводит их в единый контекст своей музыки» [73. С. 9—10]. Напротив, творческий метод классиков основывается на обобщенности художественного мышления, по Т.Н.Ливановой «...при значительной индивидуализации и конкретизации образов, какая только возможна в этих условиях. Однако в принципе особая индивидуализация (историческая, национальная, локальная, субъективная), интерес к сугубо частному, неповторимому в отражении действительности скорее свойственны романтикам, которые пойдут в этом смысле дальше классиков» [102. С. 545].

Об историчности мышления высказывается и В.М.Розин: «Современные исследования показывают, что познание не тождественно само себе, оно принципиально меняется в каждой культуре, да и внутри отдельной культуры может различаться по видам (одно дело естественнонаучное познание, другое — гуманитарное, философское познание отличается от научного, и оба они — от художественного и эзотерического)» [174. С. 7]. Можно заключить, что В.М.Розин, рассматривая проблемы мышления с позиции творчества личности в контексте времени и культуры, рассматривает мышление не столько как продукт самореализации личности, сколько как «филиации независимых от личности идей, представлений, способов работы, более широко — опыта культуры» [Там же], поэтому применительно к искусству музыки необходимо учитывать особенности мышления и соответственно — восприятия сообщаемой субъекту информации.

Музыкальное мышление имеет важную особенность, отличающую его от других форм. Его субъектами могут выступать люди, не обладающие специализированными знаниями в области музыки, хотя в их силах воспринимать красоту (или ее противоположность) звучащего. Небезосновательно утверждать, что музыкальное мышление присутствует у ограниченного числа людей, перефразируя великого мыслителя — ведь не все становятся музыкантами. Из этого следует правомерность условного разделения слушателей музыки на профессионалов и ее любителей.

Музыка социальна и реакция общества на нее различна, что порождает все разнообразие слушательских типов. При восприятии музыкаль-

ного образа слушателем происходит обязательная оценка макросимвола, сопровождающаяся совмещением различных знаковых систем, которые передают информацию доступными только им способами, тем самым формируется музыкальная картина мира.

Исходя из вышеобозначенной проблематики, возникает потребность рассмотрения вопросов, связанных с бытием музыки и сопутствующими ей антимузыкальными явлениями. Так мы приходим к необходимости освящения проблем, связанных с построением музыкальной картины мира и рассмотрением феномена массовой культуры, выявлением противоречий между элитарной и массовой (в том числе китчевой) музыкой.

2.3 МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРТИНА МИРА И ЕЕ СООТВЕТСТВИЕ РЕАЛЬНОСТИ

Понятие «музыкальная картина мира» выражает систему знаний о мире и человеке в зависимости от особенностей эпохи. Следует отметить наличие общих черт, характеризующих понимание мира, эмоциональный настрой людей, проживающих в одно и то же время. Так, античное мировосприятие может быть объяснено через принцип космоцентризма, средневековое представление о мире и человеке, характеризующееся теоцентричностью, отличается от ренессансного, что находит выражение в формирующейся антропоцентрической музыкальной картине мира (рассмотрение которой невозможно без обращения к системам жанра и стиля), новоевропейская картина мира тяготеет к наукообразности, это сфера Разума и т.п.

Картина мира характеризуется особой изменчивостью, обусловленной сменой мировоззренческих взглядов, она исторична. В Средние века мир воспринимался и мыслился людьми, согласно А.Я.Гуревич, в качестве единства, части которого осознавались «...не как самостоятельные, но как сколки с этого целого и должны были нести на себе его отпечаток» [цит. по 240. С. 9]. Основным принципом средневекового миропонимания был теоцентризм, согласно которому основная философская проблема «мир — человек» решалась с позиции божественного порождения, Бог, мыслимый как высшее благо и совершенство, представлял центр мироздания, некий регулятив, все порожденные Богом вещи отражали происходящую между Добром и Злом борьбу за человеческую душу. Поэтому все существующее рассматривалось как включенное в историю спасения, отображая этическую направленность. К примеру, представления о времени и пространстве носило сакральный характер, в связи с чем духовная музыка «пронизана» мотивом нравственной чистоты, применительно к которой могут быть отнесены слова отечественного философа Б.П.Вы-

шеславцева, считающего, что «Творчество есть Бого-человеческий процесс», где «Бог есть творец изначально, а потому истинное творчество, там всегда присутствует Бог», но и человек, согласно Вышеславцеву, «есть творец по образу и подобию Божью, а потому хочет творить», вследствие чего «Истинное творчество всегда есть Логос (смысл), облекающийся в плоть, есть воплощение, преображение, воскрешение...», поэтому «То, что в Божественном идеальном плане есть истинно-ценное, в человеческом плане преломляется как истинно-желанное» [44. С. 57].

Итак, весь миропорядок в христианской картине мира (в том числе и в музыкальной) зависит от Бога, а также и индивидуальная жизнь христианина от рождения до смерти, и даже после нее. Исследования философии Средневековья приводят нас к выводу о том, что основным принципом понимания мира является теоцентризм и «ключ к пониманию средневекового мировидения и мироощущения — понимание христианского монотеизма» [240. С. 331].

В музыке происходит распространение практика псалмодирования (омузыкаленного произнесения текста), в основе которой лежала уравновешенность, что находит объяснение в отказе от индивидуализации, ведь человек воспринимался как часть религиозной общины. По справедливому замечанию М.Ш.Бонфельда духовная музыка олицетворяла собой соборное обращение паствы к Богу [32. С. 114], а музыка довольствовалась ролью «служанки божества» (Т.Н.Ливанова).

Если вести речь о музыкальной науке Средних веков, то она принимает канонический вид, так как связана с характером культуры той эпохи, представленной церковным и народным искусством, и «догматична с первых своих шагов, схоластична впоследствии» [103. С. 114]. Как известно, догматизм характерен и для философского стиля данной эпохи. Т.Н.Ливанова отмечает, что история церковного искусства в Средние века представляет собой борьбу аскетических и собственно эстетических тенденций, когда католическая церковь стремилась унифицировать и канонизировать религиозную музыку, в которую через гимны, секвенции, тропы проникало светское народное влияние.

Эпоха Возрождения представляет собой новый образ жизни и новое же мировоззрение. Это — переходная эпоха, являющая собой синтез языческой культуры античности и мира христианских ценностей, мир открытия человеческой индивидуальности. Пантеизм философии Возрождения обожествлял природу, отождествляя ее с Богом. Поэтому музыкальная картина мира отражает борьбу этих тенденций, и меняется само понимание музыки.

Музыка Возрождения характеризуется особой лиричностью и драматичностью, наряду с сохраняющимися во многих культовых сочинениях эпическими моментами, которые «готовят почву для высшего

воплощения драматического рода в музыке — для появления оперы» [32. С. 115]. С именем Франческо Ландини — главы флорентийской школы, связан расцвет музыкальной лирики в Европе XIV века, понимание нового типа Художника, по Т.Н.Ливановой, представляющего «не ученого церковника или церковного певца-мастера, не трубадура или трувера из рыцарской или бюргерской среды, а именно композитора в новом значении его личности и профессии» [103. С. 119]. Это время перелома в области фиксации музыки, а именно, Маркетто Падуанский, Филипп де Витри и др. выступали против догматизма средневековой теории, настаивая на том, что «ухо — лучший судья в музыке» (Маркетто), поэтому стремились узаконить новые отношения звуков, запрещаемые ранее схоластическим учением. В частности, стало возможным использование хроматических последований, альтерированные звуки перестали восприниматься как «фальшивые» и «ложные», мажорный тетрахорд выглядел естественным для пения и т.п.

Итак, не только философия Возрождения отлична от теоцентризма средневековой философии, но и музыка (искусство и есть в тот исторический период «философия») отражает происходящие изменения, используя все средства музыкальной выразительности, не только на практике, но и в теории.

Музыкальная картина мира Возрождения отражается стилевым разнообразием. Это, как пишет о музыкальной палитре Возрождения Т.Н.Ливанова, «пышная и красочная хоровая музыка венецианцев, строгая и сосредоточенная духовная музыка Палестрины, ярко изобразительная, жанровая полифоническая песня французов, драматизирующий в своей психологической лирике мадригал, многие инструментальные жанры, протестантский хорал» [103. С. 130]. В обобщенном виде стилевые закономерности эпохи получили выражение в области учения о ладах Царлино, которое неразрывно связано с вопросами гармонии.

В наши дни музыкальная картина мира характеризуется стилевым плюрализмом, где особо обострено разделение музыкальной культуры на массовую и элитарную. В связи с чем законно звучит вопрос: «А где начинается подлинное искусство и где оно кончается? Как отличить образ от его подобия, от ремесленной подделки, обладающей лишь внешними признаками искусства, но лишенной его внутренних качеств... Подобие искусства портит вкусы, оно лишено художественности, а следовательно, и красоты и положительного воспитательного влияния; общение с таким подобием — пустое времяпровождение, а в худшем случае — разрушение ценностных представлений» [51. С. 162]. Обращенность к символике позволяет осмысливать многогранные отношения «человек — мир», способствует ориентированию в мире ценностей.

Для лучшего понимания процессов, происходящих в действительности, музыкальными средствами моделируются образы-символы. В музыкальном знаке (символе) связь между материальной формой и значением условна. Предмет, выступающий в роли знака, функционирует в конкретной знаковой системе, что необходимо учитывать при дешифровке музыкальной информации.

Автор утверждает, что символами в музыке могут выступать как отдельные звуки, их мелодические, гармонические, тембровые и динамические сочетания, так и строго дифференцированные музыкальные образы, доносимые конкретным музыкальным построением, жанр, авторский стиль.

Рассмотрим вопросы, связанные с эстетической природой жанра и стиля. А.Ф.Лосев в работе «Форма. Стиль. Выражение» ведет речь о необходимости существования «факта искусства», в связи с чем встает вопрос о рассмотрении «реальных произведений искусства» и «поскольку реальным фактом может быть только факт социально-исторический», он приходит к выводу о том, что «...всякая художественная форма должна нами трактоваться и как социально-историческая структура», то есть как бытие социальное [109. С. 115], поэтому «если мы хотим продолжать нашу эстетику дальше, то мы должны перейти уже к социологии искусства в широком смысле слова, или к реальной истории искусства вообще» [109. С. 116].

Музыка прочно связывает все сферы жизнедеятельности человека, порождая обилие жанров, знание семантических особенностей которых способствует адекватному восприятию музыкальных феноменов. По меткому наблюдению М.Г.Арановского, в системе музыкального мышления «связующим звеном» между языком и жанром выступает музыкальная форма, поэтому «в разговоре о природе различных видов музыки — музыкальных жанрах — следует коснуться и вопросов музыкальной формы» [163. С. 8].

Образное содержание произведений искусства всегда облечено в соответствующую художественную форму, означает ли это то, что музыкальных форм столько, столько и самих произведений? Конечно, существенны различия в строении музыкальных произведений, в их структурной наполненности, в интонационном, ритмическом, тембровом и т.п. исполнении (используется широкое значение музыкальной формы как единства составляющих ее компонентов). В этом отношении можно вести речь о том, что число музыкальных форм бесконечно велико. Но, если под музыкальной формой (в более узком значении), подразумевать строение или структуру музыкального произведения, т.е. рассматривая ее без вникания в детали, то следует уточнить, что в музыке существуют типовые структуры, хотя они и реализуются в неповторимых музыкальных формах.

А.Ф.Лосев писал о том, что мы постоянно сталкиваемся с фактом «раздельного и уединенного существования тех или других моментов художественной формы»: «В форме, как таковая, как законченное целое, все подчиненные моменты объединены нерушимой связью и расчленимы только в порядке намеренной философской абстракции. Воплощаясь в своей отдельности, каждый момент порождает и особый тип искусства, или особый его вид, особую художественную форму» [109. С. 115]. Лосев в данной работе выделял частные формы искусства, которые, как он пишет «в своем разделенном воплощении дают каждый раз особого рода художественные формы» исходя из их основных смысловых данностей, беря эйдос (смысл) с разных его сторон» [109. С. 117]. Так, по А.Ф.Лосеву, получается четыре основных вида художественной формы (деление ведется по ее эйдосу): словесную, живописную, музыкальную и тектоническую [109. С. 118]. Под эйдосом он подразумевает некую единичность, данную как «подвижный покой самотождественного различия» [109. С. 117].

А.Ф.Лосев отмечал, что «Художественная форма, по смыслу тождественная первообразу (ибо адекватно отражающая его) и по факту различная с ним (ибо последний вполне мыслим и без нее), есть энергичное становление самой себя в качестве собственного интеллигентного первообраза, и потому она — синтез сознательного и бессознательного (так как она есть сознательное становление неосознаваемой глубины и смысла первообраза), свободы и необходимости (ибо она — свободно отдающий себя в послушание первообразу проводник), чувства и сверх-чувствительности и, наконец, выразимого и невыразимого». И как подчеркивает А.Ф.Лосев, «Все это делает художественную форму также символом («антиномии адекватации»)» [109. С. 111].

Итак, жанр изменяется вместе с музыкальной картиной мира, но остается форма, в которой он воплощается. Можно сказать, что эволюция жанра нередко приводит к его переосмыслению, например, менуэт, происшедшим из провинции Пуату на Западе Франции, в качестве придворного танца был введен Люлли для Людовика XIV и толковался в XVIII веке как танцевальное объяснение в любви [236. С. 46], хотя ранее он воспринимался как часть крестьянской танцевальной сюиты. Поэтому, рассматривая жанр в качестве общеэстетической категории, следует упомянуть, что он имеет свою историю, где в течение длительного времени происходили постоянные пересечения с понятиями рода, вида и стиля, что стало предметом анализа некоторых теоретических изысканий Н.Ф.Копыстанской, М.Р.Майеновой, И.Н.Налетовой, В.Ф.Переверзева и др.

ЕВ.Назайкинский в работе «Стиль и жанр в музыке» приводит ссылку на первое описание и классификацию жанров, содержащихся в трактате Иоанна де Грохеа, написанного в XIV веке. В дальнейшем, такого

рода научные изыскания были продолжены Б.Асафьевым, А.Альшвангом, Л.Мазелем, Т.Поповой, А.Сохором, С. Скребковым, В.Цуккерманом и др. Несмотря на разработку теории жанров, по-прежнему остаются нерешенными некоторые вопросы, в частности, отношения произведения со стилем и жанром, выявление роли жанра в процессе превращения образа в символ, связь жанра и содержания, взаимодействие жанров в музыкальном произведении.

Жанр (от лат. *genus*) является эстетической категорией, обозначающей род (вид) произведения в пределах одного искусства. Понятие жанра многозначно, что объяснимо ситуацией, сложившейся в науке о музыке, по меткому замечанию А.Н.Сохора, суть которой заключается в том, что «теоретики и практики единодушны лишь в том, что жанр (в соответствии с буквальным значением слова) — это род (вид, разновидность, тип) музыкальных произведений, но определяются и классифицируются жанры по-разному» [186. С. 232], т.е. в музыковедении происходит отождествление жанра с разновидностями музыкальных произведений, которые определяются по различным признакам, таким как строение, состав исполнителей, характер, особенности исполнения и т.п. Так, В.Цуккерман [211] рассматривал жанр как вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания, который связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения, А.Н.Сохор, вносит дополнение в рассматриваемый вопрос, касаясь как обстановки исполнения, требованиям которой объективно соответствует произведение, так и глубинного изучения каких-либо из дополнительных признаков (к которым относится форма, исполнительские средства, «поэтика» и др.) или их сочетания [186. С. 246].

Е.В.Назайкинский определял жанр как «многосоставную, совокупную генетическую структуру, своеобразную матрицу, по которой создается то или иное художественное целое» [144. С. 94—95], рассматривая его как типовую модель произведения, которая определяет структуру коммуникации, поэтому коммуникативный контекст не является раз и навсегда заданной «схемой», хотя существует некий «костяк» типичной для жанра коммуникативной структуры, складывающейся из пространственных условий музицирования и сети разнообразных отношений, которые связывают музыкантов-исполнителей и их слушателей» [144. С. 97]. Л.Мазель [199] пишет, что музыкальные жанры — это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с определенными жизненными назначениями музыки, в связи с ее различными социальными (в частности, социально-бытовыми) функциями и различными условиями исполнения и восприятия музыки.

В наши дни музыкальный жанр как категория музыкознания отражает взаимосвязь между внемузыкальными факторами музыкального

творчества и его внутримузыкальными характеристиками. Так, Е.В.Назайкинский, выявляя особенности связи музыки с контекстом, приходит к убеждению о том, что название жанра относится к его немusicalным компонентам, указывая на саму жанровую ситуацию [144. С. 107] и «...названия жанров, как и прозвища, часто в самой своей вербальной форме запечатлевают те или иные примечательные свойства жанра, отдельные его признаки» [144. С. 108]. Благодаря этому жанровый термин, например, «Лявониха» — белорусский парно-массовый танец, названный по имени супруги Лявона (персонажа одноименной песни), имеющий ярко выраженный национальный характер, приобретает международное распространение. Так произошло и с «Кама-ринской», и с «Барыней».

В современной науке о музыке опыты классификации жанров вызывают живой интерес, и существующие системы классификации музыкальных жанров определяются тем, какие критерии выбираются для этой цели. Известно, что в начале XX века Г.Бесселером обосновывается существование «преподносимых» и «обиходных» жанров. Музыка, исполняемая в публичном концерте, преподносится слушателям в качестве эстетической ценности, а прикладная призвана обслуживать жизнедеятельность людей в быту. Такое жанровое деление отражает две принципиально различные формы бытия музыки. В.А.Цуккерман (по характеру связи с немusicalной реальностью) выделяет «первичные» (зависящие от функций, выполняемых музыкой в бытовых ситуациях) и «вторичные» (формируемые в условиях автономного творчества, не зависящие от быта) музыкальные жанры, в соответствии с критерием содержания выделяет три основные жанровые группы: лирические, эпические и моторные жанры, кроме того, им вводится промежуточная группа — картинно-живописные жанры, к которым относятся этюды-картины, программная музыка [144. С. 88]. Здесь уместно вспомнить концепцию М.М.Бахтина, который проводил различие между первичными (простыми) и вторичными (сложными) речевыми жанрами, относя к «вторичным» речевые жанры, возникающие в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного), которые вбирают в себя и перерабатывают «первичные» (простые) жанры, входящие в их состав [19. С. 161]. В работе, посвященной проблемам речевых жанров, он высказывался об их богатстве и разнообразии, мотивируя это неисчерпаемостью возможностей человеческой деятельности, что в наши дни трансформировалось в вопрос о синтезе жанров, представленный современным музыковедением, где рассматривается жанровый синтез в музыке, который «...имеет множество форм: жанровая полифония, жанровая изобразительность, жанровое «ци-

титрование”, жанровая модуляция, жанровая мутация, жанровая интерпретация и др.» [209. С. 214].

Т.В.Поповой в работе «Музыкальные жанры и формы» [163] в качестве основы для классификации жанров взяты два критерия: условия бытования музыки и особенности исполнения, в связи с чем является важным вопрос о первичности происхождения жанра. К первичным жанрам она относит разнообразные по мелодическому складу фольклорные напевы и наигрыши, танцевальные и маршевые мелодии, военные и охотничьи сигналы. Жанры вторичного происхождения включают камерную и оркестровую музыку (например, сонаты, симфонические поэмы и др.). Исходя из эстетических закономерностей, связанных с непосредственной близостью вокальных жанров с разговорной речью, в более крупном плане, исследователь разделяет музыкальные жанры на две особые группы (вокальную и инструментальную). Согласно Т.В.Поповой, существуют следующие виды музыкального творчества: народно-бытовая музыка устной традиции (песенная и инструментальная); легкая бытовая и эстрадно-развлекательная музыка (сольная, вокальная, инструментальная, для оркестров салонного, эстрадного, джаза); камерная музыка (предназначенная для одного или нескольких исполнителей-мастеров и звучания в условиях сравнительно небольших концертных помещений); симфоническая музыка; хоровая музыка; театрально-драматические произведения (опера, балет, музыкальная комедия, оперетта).

А.Н.Сохор (по условию бытования, обстановке исполнения) [186] выделяет театральные, концертные, массово-бытовые, культовые (обрядовые) музыкальные жанры. В ряду «простых» жанров, представленных одночастными инструментальными или вокальными пьесами (романс, песня, марш, вальс, прелюдия и др.) выделяет единый принцип различия (жизненное предназначение), ко второму ряду всеупотребительных обозначений А.Н.Сохор относит преимущественно крупные, составные произведения (опера, балет, симфония, соната, квартет и др.), которые соответствуют исторически наиболее устойчивым обстоятельствам бытования. Остальные ныне существующие возможности применения музыки — производные от этих основных [186. С. 244]. По О.В.Соколову, по наличию или отсутствию связи музыки с другими явлениями или немusическими компонентами, происходит выделение четырех основных рода музыки: чистой, взаимодействующей, прикладной взаимодействующей музыки [184].

Итак, в качестве критериев жанра в отечественном музыковедении традиционно используются: конкретное жизненное предназначение; условия и средства исполнения; характер содержания и формы его воплощения. Поэтому фактор исполнения в музыке представляет особый интерес, ведь музыка — это исполнительское искусство, «в

отличие от театра и кино, обстановка исполнения музыки не определена раз и навсегда» [186. С. 242]. Но следует помнить, что границы между жанрами условны, поэтому необходимо учитывать возможность исполнения музыкального произведения в обстановке, для которой оно не было предназначено. Например, опера может быть исполнена без декораций в филармонии (как концертное произведение).

Таким образом, в отечественной науке о музыке предпринимались попытки построения классификации жанра. Все многообразие теорий музыкального жанра можно свести, по М.Ш.Бонфельду, в три основных группы: социологическую, функциональную и объективно-содержательную. Первая концепция жанра представлена А.Н.Сохором, который видит в нем реализацию «условий бытования музыкального произведения», вторая — О.В.Соколовым, усматривающим в жанре «отношение родов» и третья — В.А.Цуккерманом, который связывает жанр с «запечатлением самых разнообразных сторон человеческой жизни через различные типы музыкальной выразительности» [32. С. 478]. Все существующие ныне жанровые типологии и классификации в музыке указывают на специфику и полифункциональность жанра, при этом, многообразие функций жанра можно условно разделить на три группы (использована модель Е.В.Назайкинского): коммуникативные (связанные с организацией художественного общения), тектонические (относящиеся к строению музыкальной формы) и семантические (обладающие собственным содержанием, отличным от конкретного произведения) [144. С. 96], но, следует помнить о том, что в чистом виде жанровые функции не существуют и жанр в музыке в чистом виде — абстракция, так как он выявляется в конкретном музыкальном произведении, поэтому «теорию жанра всегда хочется дополнить, и главное — ее всегда хочется дополнить» [цит. по 32. С. 478]. Итак, в музыке жанр используется в классификационном значении. Существующие жанровые типологии и классификации в музыке указывают на специфические стороны жанра.

История музыкального искусства складывалась таким образом, что на протяжении длительного времени в разных странах появлялись и развивались те или иные виды музыкальных произведений — музыкальные жанры с присущими им стилевыми особенностями специфической формообразования. Следовательно, знание природы музыкального жанра порождает насущную потребность, удовлетворение которой, является необходимым для понимания языка музыки, в частности, и языка искусства, вообще. Так, например, жанр оперы имеет свою историю.

Опера («работа», «действие», «сочинение») от лат. *opus* — «дело», «работа», «творение» является высшим жанром музыкального искус-

ства, где вокальная, инструментальная музыка и сценическое действие составляют художественную целостность. Существующие жанры оперного искусства (*opera seria*, *opera buffa* и др.) прочитываются слушателем как текст с определенной структурой. Обобщая эмпирический музыкальный материал можно заметить, что нередко сам тембр голоса оперного персонажа несет определенную семантическую нагрузку (к примеру, партия тенора воспринимается в романтическом ключе, данный тембр олицетворяется с ролью героя-любовника). Ф.Г.Юнгер в работе «Слово и знак» писал, что «голос — это невербальный элемент нашей речи, движимый страстью, подобно тому как вода движется бурей и ветром» [235. С. 77] и «от него зависит то речевое благозвучие, которое превращается в поэзию» [235. С. 77]. Ранее у Ж.-Ж.Руссо встречается мысль о важности роли голоса в общении людей, который рассматривается им (наряду с движением) как основное средство воздействия на чувства людей [51. С. 85].

В современных фонологических исследованиях, посвященных выявлению специфики роли голоса в ритуале (Л.В.Демина, С.М.Толстая и др.), подчеркивается, что голос представляет собой инструмент знакового поведения человека, способный приобретать различные семиотические и знаковые функции, к примеру, защитную, отгонную, продуцирующую, лечебную и т.п. Небезосновательно утверждать, что голос «...обличает существо чувствующее, ибо поют только одушевленные тела» [51. С. 130], и является выражением духовности человека, звучанием самой души, как справедливо заметил еще Г.В.Ф.Гегель, сравнивающий голос со звуком, данным по природе внутреннему началу для его выражения, и «это внутренне непосредственно управляет своим выявлением» [46. С. 264]. В XX веке проблема голоса приобрела в философии актуальность после выхода книги Ж.Деррида «Голос и феномен: введение в проблему знаков в феноменологии Гуссерля», где присутствует мысль о том, что сознание обязано своим привилегированным статусом возможности живого голосового посредника.

Общепризнано, что невербальная коммуникация играет важную роль в процессе жизнедеятельности человека (об этом пишут А.А.Реформатский, Г.Е.Крейдли и др.). В музыкальном искусстве будут устранены многие вопросы, связанные с анализом процесса коммуникации, при содействии невербальной семиотики — стремительно развивающейся ныне научной дисциплины. Невербальная семиотика, по словам Г.Е.Крейдли, предметом которой является невербальное поведение и взаимодействие людей [91. С. 6], вбирает в себя крупные частные науки, такие как паралингвистика, кинесика, окулесика, аускультация, гаптикагастика, ольфакция, просемика, хронемика, системология [91. С. 22].

К музыкальной деятельности наиболее приложимы такие разделы, как паралингвистика (наука о звуковых кодах невербальной коммуникации), кинесика (наука о жестах и жестовых движениях, о жестовых процессах и жестовых системах), аускультация (наука о слуховом восприятии звуков и аудиальном поведении людей в процессе коммуникации), системология (наука о системах объектов, функциях и смыслах, которые они выражают).

В оперном искусстве сплетаются различные языковые системы, составляя полифункциональную реальность. Перефразируя Захарян, писавшего по поводу языка религии [68. С. 10], можно сказать, что язык музыки есть непосредственная действительность музыкальной мысли в ее знаково-символических формах, представленная в виде совокупности устных и письменных музыкальных текстов, а также речеоперативных действий с ними. Одним из важных вопросов музыкальной теории познания является вопрос перевода информации с одного уровня языковой системы на другой, так как в музыкальном творчестве используются различные языковые системы. Это и язык музыки, язык поэзии, язык танца, язык телодвижений, язык живописи и т.п. Современная искусствоведческая литература предлагает взгляд на оперу как на отдельный самостоятельный вид искусства со своей спецификой, проявляющейся в сочетании разных средств воздействия на слушателя, что позволяет рассматривать оперный жанр как целостный спектакль со всеми его компонентами [177. С. 198—199].

Итак, опера — жанр, изобилующий символами различных видов искусства: музыки, хореографии, пантомимы, светописа и др., взаимодействующих и взаимообуславливающих друг друга. Символические образования «напластовываются» друг на друга, образуя причудливые сцепления. Знаки телодвижений, жестов, мимики актеров, вкупе с развитой системой музыкальных знаков, при определенных условиях могут создать особую систему музыкальной символики. Прав Ф.Г.Юнгер, когда отмечает, что «наше понимание зависит не от органов или орудий, а от принадлежности к языку», доказывая этот тезис тем, что «человек говорит не только посредством этих органов, но и с помощью глаз, мимики, выражения лица, производимых им телодвижений» [235. С. 76], что позволяет ему прийти к выводу о том, что «тело и телесность нашей речи суть одно и то же, что человек не только обладает языком, но и сам есть язык» [235. С. 76].

В оперном искусстве находит многократное применение прием соотнесения идеографического поведения музыкального искусства, что является предметом анализа современной науки. Исследователи [91. С. 122] отмечают связь идеографического поведения человека (по которому часто можно определить его состояние, понять, что он чувствует, о чем думает) и его психического состояния. Так, режиссер, создавая

на сцене образ своего персонажа, продумывает вплоть до мелочей его местоположение на сцене, походку, жесты, манеру интонирования и др., он использует актера как специфический инструмент для создания музыкального образа героя.

Процесс творчества включает важную составляющую — элемент теоретизации. Отечественный балетмейстер Леонид Якобсон подчеркивает, что многие его коллеги «...во всех подробностях продумывают заранее партии и сцены, которые им предстоит нарисовать, и на репетицию приходят с готовым подробным планом» [238. С. 106].

Но возможен и иной творческий метод, всецело базирующийся на импровизации. Например, у того же Леонида Якобсона описывается процесс творчества следующим образом: «...я импровизирую рисунок танца. Я не придумываю его заранее, не рисую, как это делают некоторые, переходы, группировки, мизансцены. Я не записываю порядок движений: творить танцевальный рисунок значит для меня импровизировать, имея в виду музыку, звучащую в данную минуту, и артиста, репетирующего со мной» [238. С. 106]. И далее: «Такой метод работы требует умения вдохновляться в нужный момент, непосредственно на репетиции. Любые случайности в этих условиях приобретают огромный вес — и психологическое состояние артистов, и настроение балетмейстера, и отношения, которые сложились у него с исполнителями, и то, как подает музыку концертмейстер» [Там же]. Личность концертмейстера играет значимую роль в репетиционном процессе. Данная проблематика занимает особое положение в современной психологии музыкального творчества.

Самостоятельный интерес представляет процесс формирования оперного жанра, символично само его появление. Известно, что возникновение жанра оперы в Италии XVII века обусловлено идеями возрождения древнегреческой трагедии. Этот процесс происходил в рамках кружка просвещенных любителей музыки. В современном музыкознании отмечается, что опера — наиболее масштабный жанр, в котором музыка связана со словом, задумывалась первоначально как драма, что подтверждается господством речитативного стиля в первых ее образцах. Существуют специфические жанры оперного искусства, которые дифференцируются на *dramma per musica*, *commedia per musica*, интермедии, *opera seria*, *opera buffa*, *melodrama serio*, комедия-балет, героическая пастораль, *tragedie lyrique*, австрийский зингшпиль и т.д.

В процессе эволюции оперного искусства происходит усиление лирического начала, что привело к ее камерности, на что указывает М.Ш.Бонфельдом, «уменьшается количество действующих лиц, каждое их высказывание, психологически насыщенное, требует повышения внимания к семантике субзнаковоо слоя...» [32. С. 11]. Современ-

ные композиторы включают в оперу достижения произведений прошлого: григорианский хорал, знаменный распев, т.е. она может быть характеризована как полистилистический феномен.

По национальному стилю опера бывает итальянской, русской, французской, немецкой и т.д., а так же оперное искусство принадлежит определенному историческому отрезку времени, в связи с чем говорят об опере барокко, классицизма, романтизма и другим эпохальным изменениям в художественном мышлении.

В наши дни вопрос соотнесения музыкального жанра траурного марша и идей философской танатологии, выявление специфики музыкального языка, присущих траурному маршу представляет особый интерес музыковедения. Общепризнано, что хорал воспринимается как символ небесного мира, божественное песнопение, образ Вечности, либо олицетворение идеи Смерти, выражающий образ неотвратимого, передающий отрешенность, трагическое мироощущение, несущий траурный характер. Сарабанда вплоть до начала XIX столетия считалась «выражением элегического, печально-торжественного и даже зловеще-гнетущего... В литературе часто встречается образное выражение — «смерть танцует сарабанду» [236. С. 43]. Но, чаще всего, для передачи музыкального образа Смерти композиторы прибегают к жанру траурного марша, который прочитывается как символ Смерти.

Известно, что в современной науке о музыке встречаются примеры кодификации музыкальных образов Смерти. Так, А.В.Наумов [145] в работе «Траурный марш: история и теория жанра» составил нотографический список произведений, написанных в жанре траурного марша (как самостоятельных, так и находящихся в составе более крупных сочинений), который включает 245 названий, что позволило исследователю выявить черты, свойственные музыкальному языку траурного марша, к которым он относит равномерность движения, обременного большей или меньшей торжественностью, в сочетании с минорным ладом и медленным темпом; наличие одинаковых метрических, ритмических и мелодических закономерностей.

Ситуация в музыковедении такова, что специальные монографии, посвященные данному вопросу, отсутствуют, хотя выявляется наличие интереса к данной проблематике со стороны М.Рыцаревой, А.Сохора, К.Флороса, В.Холоповой, что подчеркивается в работах А.Ю Кудряшова, А.В.Наумова, где констатируется, что данный жанр не является объектом специального анализа, и указывается, что тема Смерти в качестве онтологически-жизненной проблематики до эпохи романтизма не существовала, она «была лишь риторически изображена и эмблематически обозначена (особенно в итальянской опере и мадригале конца XVI — первой половины XVII-го веков, в немецкой инструментальной

музыке барокко — Г.Шютц, И.С.Бах); позже она предстала как идея в поздних произведениях Л.Бетховена» [93. С. 235].

Существующая эволюция взглядов на проблему смерти в области музыкальной танатологии прослеживается А.Ю.Кудряшовым, который отмечает, что «поначалу к ней (смерти — Т.Л.) относятся со священным трепетом, мажорной и хоральной торжественностью, словно к потустороннему божеству — древнегреческому Аиду (у Шуберта — песнь «К смерти», 1817); позже — скорбно-смятенно (финалы 2-й фортепианной сонаты Ф. Шопена и 6-й Симфонии П. Чайковского, симфонии Г.Малера), успокоительно, мистически-просветленно (поздние сочинения И.Брамса, в частности песня № 3 из цикла «Четыре строгих напева» ор. 121), а иногда — саркастически-издевательски, в связи со «злой» пересемантизацией танцевальных жанров («Чардаш смерти» Ф.Листа, «Песни пляски и смерти» М.Мусоргского — «Полководец», или финал «Симфонических танцев» С.В.Рахманинова, где традиционный экстрамузыкальный символ Смерти — *Dies irae* — преобразован в экспрессивный танцевально-ритмический икон) [93. С. 237].

Действительность такова, что в мировой истории музыки обращенность к образу Смерти присутствовала изначально, а данная тематика получала раскрытие в разнообразных музыкальных жанрах (от камерных песен, романсов вплоть до монументальных симфонических произведений). Возьмем, к примеру, хотя бы жанр сарабанды, которая возникла в Испании «как моторный церковный обряд, род крестного хода в страстную пятницу *вокруг* плащаницы, откуда и берет свое начало ее трехдольность и пунктирность второй доли (при вольной ходьбе, при ходьбе с поворотами упор веса переносится поочередно то на правую, то на левую ногу, отчего ход делается трехдольным)» [236. С. 46].

Впоследствии сарабанда приобрела ритуальное значение, и «стала применяться во время торжественных погребений при отдании посмертных почестей усопшему — похоронный кортеж обходил *вокруг* стоявшего посередине церкви катафалка, преклоняя знамена и оружие», из чего Б.Л.Яворский выводит заключение, что «сарабанда соответствовала похоронному маршу XIX столетия» и «разница состояла в том, что при обычае хоронить знатных покойников в склепах под полом в церкви, прощание с покойником происходило и заканчивалось в самой церкви и прощальное шествие *обходило вокруг* неподвижно лежащего покойника, опускавшегося затем на том же месте в склеп» [236. С. 46]. Далее он продолжает: «в XIX столетии при обычае хоронить на специальных кладбищах, расположенных у окраин города, покойника *проводжали* через весь город, то есть движение прощального шествия шло по прямому направлению, без постоянных

поворотов и поклонов в сторону (что является характерной особенностью как печальной сарабанды, так и торжественного полонеза и этикетного менуэта), а потому движение определялось как в основном двудольное, подчеркивающееся патетичностью походки» [236. С. 46].

Известно, что композиторы активно прибегают к мелодии-символу Смерти. К их числу относится средневековая секвенция *Dies irae* — музыкальное олицетворение смерти, символ «грозного рока, предвестника всеобщей гибели».

Композиторы вводят этот средневековый обрядовый напев в свои произведения в качестве образа Смерти, или для воссоздания колорита эпохи Средних веков, либо того и другого в одновременности. Например, в «Рапсодии на тему Паганини» (a-moll, op. 43) С.В.Рахманинова, тема *Dies irae* звучит в двух вариациях (интонации этого напева появляются и в некоторых других вариационных построениях) и в коде, приобретая роковое значение, резко контрастируя теме Паганини (образ-символ творчества) как воплощению Жизни, Искусства. В письме к Фокину С.Рахманинов упоминал о том, что восьмая, девятая и десятая вариации — это «развитие нечистой силы» [242. С. 84—85]. Так музыкальная тема *Dies irae* обретает мрачный колорит звучания, становясь демоническим образом, оформляя звучание в грозном марше, который в двадцать второй вариации воспринимается слушателями как своего рода «шествие злых сил» и постепенно утрачивает свою величавую торжественность, приобретая новый оттенок в звучании, насыщаясь интонациями жалобы, даже отчаяния. Следуя концепции Д.С.Лихачева, согласно которой «при изучении истории текста исследователь должен непременно видеть за пределами самого текста все обуславливающие его изменения причины» [104. С. 11]. Рассмотрим формирование образной сферы на примере творчества С.В.Рахманинова.

Современные исследователи рахманиновской музыки подчеркивают, что композитор постоянно использовал в произведениях позднего периода творчества средневековый католический напев *Dies irae*, прочитывая его как символ Смерти. Так, В.Н.Холопова приводит следующие факты: «Известно, что Рахманинов интересовался напевом, что его ставшая традиционной образная трактовка, установившаяся в музыке других композиторов (Берлиоз, Лист, Сен-Санс), оказалась близка эстетико-философским взглядам композитора» [209.С.84]. Этот факт находит подтверждение и в воспоминании И.Яссера: «Рахманинов стал изъяснять мне, что его весьма занимает в настоящее время знаменитый средневековый напев *Dies irae*, который обычно известен музыкантам (в том числе и ему самому) лишь по его двум-трем начальным фразам, столь часто применяемым в различных музыкальных произведениях в

качестве «темы смерти». Он, однако, хотел бы заполучить как-нибудь все остальные музыкальные строфы этого погребального напева... Осведомился, между прочим, Сергей Васильевич и о значении оригинального латинского текста, задал еще какие-то вопросы исторического и бытового характера и т.д.» [242. С. 356].

В позднем периоде рахманиновского творчества вышеназванный музыкальный символ может быть прочитан как олицетворение «дня гнева», что позволяет И.Яссеру прийти к двум, дополняющим друг друга, заключениям: «во-первых, мелодия *Dies irae* имела для Рахманинова глубоко символическое значение, давно уже отвечавшее каким-то неотвязчивым его думам, особенно же в последние годы»; и, во-вторых, что «...он в ней внутренне ощущал какие-то внемusикальные элементы — быть может, некие «зовы» из нездешнего мира — и был даже, по-видимому, склонен приписать это бессознательное ощущение не только себе одному» [Там же].

Интерес С.В.Рахманинова к средневековому напеву *Dies irae* отмечал и В.В.Протопопов — известный музыкальный критик, считая, что «...музыкальный образ *Dies irae* сильно волновал Рахманинова и, сопутствуя ему, по крайней мере, в течение тридцати последних лет его жизни, постоянно воплощается композитором в разных формах» [168. С. 153], становясь излюбленным образом, к которому различные художники «возвращаются, воплощая волнующую их идею» [Там же].

Итак, в работах, исследующих творчество С.В.Рахманинова (В.Брянцевой, А.Ю.Кудряшова, В.В.Протопопова, Л.Скафтымовой, В.Холоповой, И.Яссера и др.), доказывается приоритетность музыкального образа *Dies irae*, который выступает как символ, олицетворяющий не только обобщенную идею — Судного дня, но и запечатлевающий моменты биографии композитора.

Интерес к образу Смерти свойственен человеку, ибо «...пружиной человеческой деятельности является обычно желание достичь пункта, максимально удаленного от похоронной сферы (ее отличия — гниль, грязь, скверна): ценой беспрестанных усилий мы стираем повсюду следы, знаки, символы смерти. Потом, если получится, мы стираем даже следы и знаки своих усилий...порой сильнее, нежели сама смерть — страшат нас скользящие к ней дороги, вязкие кривые дороги мерзости и бессилия» [17. С. 51—52]. Жорж Батай в работе «Литература и Зло» определяет человека как «смертный индивид», фиксируя внимание на конечности человеческого существования. Согласно взглядам Ж.Батая, «...тени смерти возрождаются помимо нашей воли: мы должны еще и добровольно воскрешать их — способом, в точности отвечающим нашим нуждам (я разумею тени, а не саму смерть)» [17. С.52]. Для этой цели, по Ж.Батаю, наиболее пригодны искусства,

«...поднимающие нас — в зрительных залах — на высшую из возможных ступеней тревоги. Искусства, по крайней мере некоторые, беспрестанно оживляют перед нами картины разладов, раздираний и распадов, каковых вся наша деятельность имеет целью избежать» [Там же]. Ж.Батай, говоря о значении зла, пишет: «...Можно сказать, что Зло, будучи одной из форм жизни, сущностью своей связано со смертью, но при этом странным образом является основой человека. Человек обречен на Зло, но должен, по мере возможности, не сковывать себя границами разума. Сначала он должен принять эти границы, признать необходимость расчета и выгоды. Но, подходя к таким границам и к пониманию этой необходимости, ему надо осознать, что тут безвозвратно теряется важная часть его самого. Зло в той мере, в какой оно передает притяжение к смерти, — не что иное как вызов, бросаемый всеми формами эротизма» [17. С. 28].

В музыкальном искусстве Третья часть сонаты *b-moll* (opus 35) Ф.Шопена, обозначенной им как *marche funebre*, стала музыкальным символом Смерти. Тем самым, единичное в музыке приобрело общезначимое значение, в обрядовой деятельности человека *Marche funebre* Ф.Шопена приобрел особое значение, являясь воплощением печали, выражением состояния мировой скорби. Напротив, марш Ф.Мендельсона, служит музыкальным выражением радости Жизни. Так, Увертюра Ф.Мендельсона «Сон в летнюю ночь» (по одноименному произведению В.Шекспира) передает образ торжества Жизни, где сама литературная программа дает слушателю ключ к разгадке этого музыкального образа.

Таким образом, можно утверждать, что музыка приобретает не столько прикладные функции, входя в состав ритуального действия, исполняя функциональное значение, но в ней существует особый круг жанров, выполняющих символическую нагрузку. Категории «жанр» и «стиль» являются парными, взаимообуславливающими и предполагающими друг друга.

В музыке функционируют символы авторского стиля. Ролан Барт рассматривая феномен письма, писал о стиле как природной «материи» писателя: «Стиль — некий феномен растительного развития, проявление вонне органических свойств личности» [14. С. 331], отмечая, что он «...его богатство и его тюрьма, стиль — это его одиночество». Сравнивая речь и стиль вышеназванный автор выявил их различие, которое заключается в том, что «...в речи все явлено непосредственно, предназначено для немедленного потребления; здесь слово, молчание и их движение устремлены к отсутствующему пока смыслу: это бег, не знающий задержки и не оставляющий за собою следа». Напротив, стиль обладает «...лишь вертикальным измерением, он погружен в глухие тайники личностной памяти, сама его непроницаемость воз-

никает из жизненного опыта тела; стиль — это всегда метафора, то есть отношение между литературной интенцией автора и структурой его плоти» [208. С.332].

В.Н.Холопова [208. С. 233] высказывает мнение, что «семантика индивидуальных стилей композиторов становится особенно существенной в разного рода музыкальных посвящениях, мемориалах, «омажах», что имеет подтверждение в эмпирическом материале музыки (Р.Леде-нев «Памяти С.С.Прокофьева», Р. Щедрин «Музыкальное приношение»).

В науке о музыке существуют специальный раздел, исследующий проблемы стиля, где присутствует своеобразный перечень определенных данного феномена. Так, Е.В.Назайкинский определяет музыкальный стиль как отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т.д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [144. С. 18]. У Д.С.Лихачев в работе «Основные понятия истории текста» содержится мысль о том, что «...произведение, его единство могут быть выражены с различной степенью интенсивности. Кроме того, произведения различно соприкасаются между собой, входят в соединения, вливаются в состав более крупных произведений» [104. С. 17]. Р.Барт указывал, что «обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» [цит. по 180. С.37]. Действительно, в каждом из музыкальных текстов сохранены черты ранее существовавших культурных кодов, текстов и музыкальный символ переносится из одной эпохи в другую, взрывая их границы, вбирая в себя новые значения. Ю.Кристева ввела термин «интертекст»: «Мы назовем интертекстуальностью эту текстуальную интер-акцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность — это понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [цит. по 180].

Небезосновательно утверждать, что стиль может быть приравнен к качеству музыкальных явлений, другими словами музыкальный стиль — это качество, которое позволяет в музыке слышать, угадывать, определять того или тех, кто ее создает или воспроизводит, т.е. некоторое отличие, дающее возможность судить о генезисе [144. С. 17]. Это — сродни музыкальному «почерку» композитора — «личность, проявляющаяся в музыкальных звуках» [144. С. 18]. Имя автора произведения

несет знаково-символическую нагрузку, указывая на определенное художественное направление, метод, стиль.

Необходимо упомянуть о разнообразии теории музыкального стиля Е.В.Назайкинского, который выделяет три существенных момента, важных для нее: указание на единый генезис, требование музыкальной его выраженности и указание на вовлечение в этот процесс всей совокупности свойств музыки, образующей органически целостную систему.

Итак, символы жанра и стиля «пронизывают» все уровни символизации в музыке, способствуя сохранению и передаче особой эстетической информации между поколениями, формируя мировосприятие, миропонимание, мироотношение, которые, как известно, имеют ценностную окраску. С.А.Левитский высказал прекрасную мысль о том, что «...самосознание — присущая человеку способность сознавать не только внешние объекты, но и свое “я” ...представляет собой...самую специфическую черту человеческой личности...» [99. С. 106], «смысл которого и заключается в том, что оно есть самосвидетельство «я» о себе» [99. С. 108]. Музыку вполне можно назвать искусством, способным более глубоко, чем иные виды искусств, выявить специфику предмета самопознания — «я», «самости», в связи с чем назрела необходимость перейти к рассмотрению многообразия ценностного мира, запечатлевающегося посредством языка музыки.

Глава 3

МУЗЫКА КАК ЦЕННОСТЬ

3.1. МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ

В.С.Степин, в процессе анализа тенденций цивилизационного развития, определяет специфику современного его состояния, которое «...находится на переломном этапе своего развития», вследствие чего «...острой необходимостью является изменение целей, за набором которых стоят ценности» [187. С. 11]. Поэтому возникающий вопрос о стратегии развития современной цивилизации трансформируется им в плоскость ценностной проблематики, а так же их изменений. Утверждение В.С.Степина о том, что «...исходя из природы философского знания следует, что философия может предложить культуре ядро новых мировоззренческих ориентаций» [187. С. 11] базируется на признании определяющей роли философской деятельности в развитии цивилизации, так как «философия призвана ответить на вопрос: в чем заключается система базисных ценностей современной цивилизации, и что должно и может измениться в этой системе» [187. С. 11]. Итак, получается, что потребность выявления особенностей бытия человека, мира его ценностей обуславливает появление тенденций сквозь призму аксиологии рассматривать онтологические, гносеологические и другие вопросы, поэтому можно считать, что аксиологический подход применим ко всем сферам культуры, частью которой является музыкальная культура.

Современная ситуация в культуре характеризуется тем, что наблюдается рост интереса к вопросам воспитания личности как реакция на противостояние традиционной и модернизированной культур, что приводит к выводам о необходимости возвращения сферы духовного, выражением которой является музыкальная культура общества, вследствие чего осмысление музыки с философской точки зрения звучит особенно актуально. Модернизация предполагает трансформации прогрессивных форм деятельности, технологий, что обуславливает смену языковых средств фиксации музыки.

В наши дни проблема языка как особой системы культуры находится в центре внимания философии искусства, которая представляет собой динамическое образование, обладающее развитой структурой, специфическим категориальным аппаратом, являющее собой разветвленную систему онто-гносеологических, антропологических, социальных и др. учений, наполняемых взаимообуславливающими и обогащающими друг друга этическими и эстетическими ценностями, где особым вопросом звучит особенности его влияния на слушателя.

Музыка представляет собой особый язык, который способствует созданию общеродовых ценностей. Потребность выявления особенностей многомерного бытия человека, мира его ценностей, являющейся важной составляющей науки о музыке, диктует обращение к аксиологии, самым трудным вопросом которой является следующий — «как отличить подлинные ценности от мнимых» [51. С. 63]. В современной коммерциализированной музыке, доступной для большинства россиян, звучащей на радио, передаваемой при помощи телевидения, господствует засилье композиций, чуждых отечественной музыкальной традиции и представляющих собой пример антимзыкального. Обращение к сфере музыкального вызвано необходимостью разрешения проблемы выбора верных ценностных ориентиров индивида и общества, возникших как следствие обострения кризисных явлений в культуре, порожденных современной цивилизацией.

Культура вообще, и музыкальная в частности, является своеобразным показателем развития общества. А.Н.Сухотин в работе «Научно-художественные пересечения», анализируя специфичность форм художественного и научного видов освоения реальности, справедливо отмечает, что «...Наше время отмечено напряженным ростом могущества главных культур — науки и искусства. Их присутствие ощущается во всех точках социального пространства, поскольку они вторгаются в каждый срез общественного бытия, заметно воздействуя на все проявления жизни разными — в соответствии с их природой и назначением — способами» [189. С. 3]. Но всегда ли присутствует зависимость духовной культуры общества от уровня развития в нем науки и искусства?

На память приходят слова Жан-Жака Руссо, который в рассуждениях о возрождении науки и искусств, скептически заметил: «Приливы и отливы воды в океане не строже подчинены движению ночного светила, чем судьба нравов и добродетельности — успехам наук и искусства. По мере того как они озаряют наш небосклон, исчезает добродетель, и это явление наблюдается во все времена и во всех странах» [178. С. 14]. Конечно, нельзя категорично заявлять об отсутствии связи между степенью развития общества и его духовной культуры и уровнем развития научных технологий, но не следует и абсолютизировать это

взаимовлияние. Так, с позиции современной европейской культуры одноголосная музыка Древней Греции, возможно, будет уступать в передаче смысла, мира эмоций многоголосию ново-европейской музыки.

Итак, история человечества представляет собой систему ценностей, данную в динамике, отражающую уровень научного, технического развития общества. В зависимости от особенностей конкретной исторической эпохи на первый план выдвигаются ценности, наиболее соответствующие ей, так, например, в жизни современной России духовные ценности играют особую роль, выступая в качестве ориентира нравственной личности.

В наши дни категория смысла вызывает особый интерес среди современных философов, культурологов, музыкантов, в частности, М.Н.Щербинин отмечает, что «...проблема смысла и в наши дни не утратила своей эстетической составляющей, будучи помещена в тот или иной контекст самопознания» [227. С. 9], и в поле философских исследований попадает «эстетика полифонии», под которой понимается «эстетика смысла, новый способ возникновения, активизации и взаимодействия смыслов» [42. С. 7], подвергаются глубинному анализу вопросы, связанные с художественным образом, языком, символом. О.К.Букина рассматривает символ, который «будучи продуктом человеческого сознания... раскрывает специфику каждой культуры...», сравнивая его с паролем, соединяющим динамический (характеризующийся творческим потенциалом человека и способствующий обновлению культуры) и статический (проявляющийся в потребности хранить традиции и формирующий смысловое ядро культуры) полюса культуры [39. С. 9].

Современная культура характеризуется особой полифоничностью, что неоднократно отмечается в философской литературе. Так, В.А.Апрелева, анализируя сложившуюся ситуацию в культуре, выявляет «процесс нарастания мозаичности, перенасыщения художественных форм» [6. С. 4], приводящий к тому, что «толпящиеся, наслаивающиеся и опровергающие друг друга художественные оптики образуют многосоставный спектр постижения биологических и социальных импульсов в природе человека, смысла его творчества и существования в целом» [Там же]. О.И.Валентинова рассматривает полифонию как образ мысли и принцип организации эстетической системы, она указывает, что «смысл как синоним Истины, Правды в полифонии обретает самостоятельную ценность» [42. С. 8]. С.Л.Борисова и Ф.А.Селиванов пишут о полифоничности, считая, что «...к музыкальному бытию относится эстетически звучащая действительность в ее многообразии, полифоничности», поэтому «...звуки действительности, приобретающие характер организованных (обретение ими лада), согласованных (наличие гармонии), та

музыка, которую субъект воспринимает по радио, телевидению, в концертных залах, относятся к музыкальному бытию» [34. С. 75—76].

Большинство эстетиков семантического направления (Э.Кассирер, Ч.Пирс, Ч.Моррис и др.), считают, что «невозможно понять сущность искусства, игнорируя его эстетическую природу, связь с красотой, его ценностный аспект...» [16. С. 17]. Поэтому философское истолкование языка, знаков, символов, информации в соединении с философской интерпретацией художественной ценности искусства представляется необходимым.

Являет ли музыка собой ценность, если это действительно так, то какие ценности транслируются посредством языка музыки — эти вопросы незамедлительно встают перед исследователем музыкальных феноменов. Поиск специфики музыки и ее языка невозможен без обращения к ценностному подходу, так как музыке принадлежит особая роль в формировании и выражении ценностного отношения человека к миру. Аксиология — это реальная жизнь музыки.

Музыкальное искусство — динамичное образование, где находят бытие ценности различного уровня. Ценность как универсальная категория творчества «пронизывает» процесс символизации в музыке, под которым понимается процесс наделения переносным значением музыкальных феноменов. Известно, что мир ценностей человека крайне разнообразен. В обыденном понимании ценностью является то, что представляет особенную значимость, важность для человека, то, к чему стремятся. В философской литературе под данным феноменом понимается специфически социальные явления объектов окружающего мира, выявляющие их положительное или отрицательное значение для человека и общества. Придерживаясь взгляда Ф. Соссюра, что «система единиц, которая является системой знаков, является одновременно системой ценностей» можно утверждать, что в качестве ценности может выступать музыкальный язык и музыкальная речь. Музыкальные феномены представляют собой ценность особого рода.

Общепризнано, что человек — существо, производящее ценности и оперирующее ими, он является частью мира, который в свою очередь может быть рассмотрен с позиции системного подхода. Существуют развитые уровни бытия (объективная, субъективная и трансцендентная реальности), которые проецируются на существование мира человека и накладывают своеобразный отпечаток на его развитие (В.Н.Сагатовский «Философия антропокосмизма»). В.П.Бранский отмечает, что на уровне объективной реальности бытие человека протекает как естественно-исторический процесс, т.е. человек выступает как компонент природных и социальных процессов, развиваясь по законам объективной реальности. Тем самым, утверждается, что

объективная реальность детерминирует субъективную. На всех уровнях бытия функционируют ценности, являющиеся к тому же неравнозначными, так как имеют для субъекта различную меру значимости. Применительно к музыке это означает, что музыкальный образ обретает ценность в зависимости от уровня подготовленности слушателя, от его художественного вкуса. К тому же музыкальное произведение нередко может остаться непрочитанным, то есть скрывшим смысл от слушателя, так как символический мир у каждого человека свой и данные миры у композитора и слушателя, к примеру, могут не совпадать. В.Н.Сагатовский в «Философии антропокосмизма» справедливо отмечает, что существуют две причины, а именно — социальная и психологическая, наличие которых привести к тому, что невозможно понять поведение человека в целом [179. С. 116]. В качестве одной из ценностей, порождаемой человеком может быть рассмотрено бытие музыки. Если принять эти положения, то можно утверждать, что символизация музыки определяет и символизацию бытия: субъект живет в мире символов, что определенным образом влияет на его мировосприятие.

Человек способен выражать себя в творчестве, в его жизни искусство музыки занимает прочные позиции, сопровождая на протяжении всего его земного бытия. Стремление к творческому преобразованию реальности является сущностной характеристикой человека. Благодаря наличию сознания человек способен к творчеству по законам красоты.

Известно, что в процессе жизнедеятельности человек испытывает разнообразные потребности, начиная от витальных (потребность в кислороде, питье, пище и др.), заканчивая метафизическими (потребность в поиске своего предназначения, знании математики, поиск эстетического идеала и др.). В XX веке Ю.М.Лотман справедливо указал на наличие метафизической потребности людей в искусстве «... не являясь обязательным ни с точки зрения непосредственных жизненных нужд, ни с точки зрения облигаторных общественных связей, искусство всей своей историей доказывает свою насущную необходимость...», которая по Лотману «родственна необходимости знания», а само искусство является «...одной из форм познания жизни, борьбы человечества за необходимую истину» [110. С. 15]. Искусство социально значимо, его развитость (или ее отсутствие) сигнализирует об уровне культуры общества. Среди многообразия потребностей, испытываемых человеком, выделяется потребность в прекрасном. Категория «прекрасное» выявляет содержание многих эстетических ценностей, которые в свою очередь являются исторически подвижными.

Можно утверждать, что в искусстве музыке прекрасное возвышенное получили наибольшее распространение. Следует отметить нали-

чие дисциплины, предметом которой является выявление особенностей бытия и генезиса «прекрасного» в искусстве. Это — эстетика, под которой традиционно понимается наука о прекрасном, о творчестве по законам красоты. Хотя эстетика достаточно молодая дисциплина, но следует указать, что эстетическое отношение к действительности прослеживается на протяжении многих тысячелетий, задолго до введения понятия «эстетика» в научный обиход А.Баумгартемом.

Эстетика занимает прочные позиции в семействе гуманитарных дисциплин, привлекая внимание многих пытливых исследователей разных направлений и школ. В современной эстетике ведется интенсивная работа по созданию системы ее категорий, которые «...фиксируют отдельные стороны богатого и разнообразного мира красоты» [51. С. 83]. Неоспоримо то, что если за основу классификации взять «эстетическое» как совершенное в своем роде, то оно является базовой категорией, вокруг которой возможно построение стройного «здания» системы эстетических категорий.

Категории эстетики характеризуются тем, что взаимодополняют друг друга, к примеру, прекрасное имеет свою противоположность — безобразное, т.е. лишенное образа, гармонии, выражающее негативную эстетическую ценность. Так, Леонардо да Винчи выразил взаимообусловленность прекрасного и безобразного в следующих словах: «Красота и безобразие кажутся более могущественными рядом друг с другом» [101. С.3 53].

Прекрасное, имеющее свой генезис, является одной из основных категорией эстетики. В истории философии и эстетики под прекрасным нередко понималась красота как совершенство бытия, симметрия, мера, гармония внутреннего и внешнего, целесообразность предмета, обладающая высшей эстетической ценностью.

Следует разграничивать понятия «прекрасное» и «красота». Первое является характеристикой субъект-объектных отношений, а второе — характеризует эстетический объект. Тяга человечества к красоте находит выражение в художественном творчестве в образах искусства.

Прекрасное как эстетически совершенное выражается в музыкальном творчестве с особенной силой. В музыкальных произведениях образ прекрасного доносится посредством языка музыки. В символических образах произведений И.С.Баха, созданных в эпоху выражения принципа теоцентризма, идея прекрасного получила яркое воплощение и с музыкой Баха вполне соотносимы слова М.Лютера о том, что теология и музыка были тесно связаны.

Итак, категория «прекрасное» выявляет содержание эстетических ценностей. Нередко прекрасное и возвышенное употребляются в одном контексте, что является ошибочным. Что такое возвышенное?

Впервые «возвышенное» глубинному анализу подверг в середине первого века Псевдо-Лонгин, рассмотрев ее сквозь призму риторики, характеризуя как «главный из приемов художественно организованной речи» [40. С. 199]. Позднее в рамках средневековой философии и эстетики данная категория ассоциировалась с некими духовными поисками.

В немецкой классической философии происходит конкретизация данного понятия, в частности, И. Кант в работе «Основы метафизики нравственности» различает два вида возвышенного: математически (определяемое через величину объекта) и динамически возвышенное (определяемое через созерцание угрожающих человеку сил природы). Впоследствии идеи И. Канта были продолжены Ф. Шиллером, Ф. Шеллингом.

Особой вехой в представлении о возвышенном является гегелевское истолкование данной эстетической категории, связанное с символичностью искусства: «Возвышенное вообще есть попытка выразить бесконечное...» [46. С. 73]. В последующие десятилетия данная проблематика рассматривается в ценностном, идеалистическом аспекте.

Возвышенное нередко определяют как «чрезмерно прекрасное, в высшей мере прекрасное» (А. Сурио, Н. Жоффруа, Н. Г. Гартман). Мэтр отечественной эстетики — Ю. Б. Боров подчеркивал в монографии, обобщающей историю становления и развития эстетической мысли, что необходимо избавиться от односторонности рассмотрения возвышенного в качестве разновидности прекрасного. Ю. Б. Боров раскрывает содержание возвышенного как категории эстетики через «...свойство предметов, имеющих положительное значение для общества и тающих в себе огромные, еще не освоенные потенциальные силы» [33. С. 61].

А. А. Радугин, ссылаясь на И. Канта, отмечает все ту же ценностную составляющую данной эстетической категории, характеризуя ее как «эстетическую ценность предметов и явлений, которые обладают большой общественной значимостью, но в силу своей колоссальной мощи не могут быть положительно освоены обществом и личностью» [172. С. 113].

Возвышенное присутствует во всех видах искусства, с наибольшей силой проявляясь в музыкальном творчестве. Музыка является особым продуктом деятельности человека, не существующим вне человеческого общества, что находит подтверждение в работах А. Гулыга, рассматривающего красоту как «объективно данную меру взаимодействия в системе «человек — природа», которую в природе выявляет человек, а красота, в свою очередь, удерживает человека в природе» [51. С. 58]. Поэтому «...освоение человеком окружающего мира предполагает не только познавательный, но особого рода эмоционально окрашенный

подход к окружающей действительности, при котором ее явления непосредственно соотносятся с чувствами и стремлениями индивида». Следовательно, действительность может быть рассмотрена «через призму ее ценности для человека» [51. С. 58] и музыка в природном мире отсутствует, хотя можно усмотреть в щебете соловья «пение», в кваканье лягушек — «концерт», «хор». Передать суть эстетических переживаний человека в музыкальном искусстве позволяют категории «возвышенное» и «низменное», «прекрасное» и «безобразное», «трагическое» и «комическое» и т.п.

Несмотря на факторы, вносящие различия между людьми, такие как природные задатки, среда проживания, образование и воспитание и т.д., существует нечто, объединяющее всех людей. И это — стремление к прекрасному. По-видимому, тяга к красоте заложена в человеческой природе.

Итак, в истории эстетики сложилось две линии, одна из которых рассматривает возвышенное как превосходную степень прекрасного, особого рода прекрасное, отличающееся величиной или мощью. И другая, считающая возвышенное противоположностью прекрасному, при восприятии которого возникает эстетически негативная реакция [33. С. 60].

Следует помнить, что хотя возвышенное тесно сопряжено с прекрасным, но не следует данные феномены отождествлять. Категория «возвышенное» выступает как противоположность «низменного», под которым понимается «эстетическая ценность предметов и явлений, которые обладают большой отрицательной значимостью и таящее в себе угрозу для общества и личности» [172. С. 114]. Поэтому не следует сводить «возвышенное» к «прекрасному», хотя нередко данные понятия употребляются как синонимы.

Таким образом, возвышенное и прекрасное — это две самостоятельных категории эстетики, достойных углубленного изучения.

Художественно-образное мировоззрение представляет собой сложную организованную систему, где составной частью выступает идеал, средоточием которого являются ценности. Музыка способствует созиданию общечеловеческих ценностей, поэтому индивид, «вплетенный» в ход истории музыкальной культуры, создает, сохраняет и транслирует ценности, такие как красота, добро, истина, выступающие, по преимуществу, в неразрывном единстве, образуя некое «триединство в Боге» (С.А.Левицкий), которое указывает на то, что «сколь самодавяющее значение не имело бы познание истины, всякая абсолютизация истины за счет добра и красоты представляет собой также утонченное идолопоклонничество», поэтому «всякая истина, противоречащая добру и красоте, не может быть полноценной истиной» [99. С. 190].

В отечественной философии истина, так же как добро и красота, традиционно относится к «царству духовных первоценностей» (С.А. Левицкий) и стремление к ней составляет одно из первичных свойств человеческого духа [99. С. 189—190]. Так, С.А. Левицкий в работе «О добре» отметил, что «Если человеческий разум имеет своим конечным предметом истину и успокаивается, лишь находя истину, то конечным предметом воли является добро» [99. С. 190]. Получается, по С.А. Левицкому, что моральные ценности «по своему рангу» выше ценностей личного и коллективного блага, не говоря уже о ценностях внеличного характера: «Ценность добра неизмеримо выше ценностей наслаждения, пользы и самоутверждения...» [99. С. 190]. Более того, «в свете добра совершается подлинная «переоценка ценностей». Поэтому, согласно С.А. Левицкому, «всякое личное или коллективное благо, купленное ценой нарушения нравственных законов, теряет в свете добра даже свою относительную ценность. И, наоборот, страдание, поскольку оно переносится во имя добра, приобретает положительную ценность» [99. С. 191].

Итак, ценности пребывают в динамике, в процессе жизнедеятельности человек выстраивает их иерархию самостоятельно, под влиянием происходящих с ним изменений. Ценностные ориентации — система материальных и духовных благ, которые человек и общество признают определяющими при взаимодействии, складываются у человека в раннем детстве. Всякий предмет, явление, событие имеют смысл, значимость, положительную или отрицательную ценность. Общеизвестно, что ценности неравнозначны. Они имеют для субъекта различную меру значимости. Выделяют четыре типа ценностных ориентаций (по В.И. Плутникову) [160]: Первый тип характеризуется индивидуальной значимостью и ориентацией человека на самого себя, например, здоровье, комфорт. Для второго типа характерна ориентация на то ближайшее окружение, с которым индивид вступает в непосредственный контакт. К основным разновидностям данной группы ценностей относятся любовь, дружба. Специфической чертой ценностей второго типа является равенство отношений между индивидами. Третий тип ценностей ориентирован на мыслимую индивидом сферу межгрупповых отношений между людьми. Примером такой группы ценностей является власть, богатство, престиж. Четвертый тип ценностей формируется вокруг универсально значимых ориентиров, имеющих родовый смысл, таких как истина, добро, вера.

В современной России, представляющей собой многонациональную державу с развитыми самобытными ценностями, происходят духовные трансформации в культуре, поэтому необходимо уделять пристальное внимание воспитанию молодежи в духе единения, следствием чего государственной задачей является сохранение национального

своеобразия в рамках общего культурного пространства. Россия — правовая страна, базирующаяся на принципах равноправия и самобытности каждого этноса, толерантности к иным культурам. Нация представляет собой тип этноса, духовность которого выражается в национальном сознании и самосознании народа, в устойчивости его развития (этноним), в исторической памяти, традициях, патриотизме, долге, гордости. Ю.М.Федорову принадлежат следующие строки о мировоззрении как порождении этногенеза: «мировоззрение этноса есть квинтэссенция его собственного духа» [201. С. 14].

В работах отечественных философов национальная идея становится объектом пристального исследования (Н.А.Бердяев, С.З.Гончаров, А.В.Гулыга, И.А.Ильин, В.И.Копалов и др.). Так, В.И.Копалов отмечает, что «русская идея — особая система координат нашего национального самосознания, которая дает представление о месте русской нации среди других народов, смысле ее существования, ее судьбе и историческом призвании» и выявляет две ее крайние оценки (как выражение национального самосознания и как философскую и политическую доктрину русского национализма и шовинизма). Нация, согласно концепции А.В.Гулыга, познает себя в художественном творчестве, и чем сильнее выражено в искусстве национальное начало, тем больше в нем подлинной общечеловечности [51. С. 256—257]. Необходимо помнить, что Россия всегда вбирала в себя различные этносы и «объективное положение и роль русского народа в общероссийской межнациональной исторической общности дает основание рассматривать его в качестве естественно — исторического, стабилизирующего и консолидирующего фактора межнационального согласия и братского сотрудничества народов» (А.П.Ветошкин). В музыкальном творчестве данные ценности получают широкое распространение.

Музыкальная культура занимает ведущую позицию в деле объединения этносов посредством специфического языка. Язык, по мнению специалистов, является одним из оснований этнической идентичности. Этнокультурные особенности, прежде всего, находят выражение в языке вообще, в языке музыки, в частности. Язык музыки представляет собой универсальное средство фиксации, хранения и передачи специфических сигналов между различными поколениями людей, в том числе он транслирует комплекс религиозных, эстетических и философских идей, является неотъемлемой частью обычаев, сопровождает ритуалы.

Язык музыки, выполняя информационно-коммуникативную функцию, являющуюся генеральной, позволяет, воздействуя, прежде всего на эмоциональную сферу личности, культивировать нравственные устои российского общества. Так музыке нередко определяют как «ис-

кусство чувства» (Г.Гегель), объясняя это тем, что «...Она притязает на крайнюю субъективную проникновенность как таковую...», ведь она «...непосредственно обращается к самому чувству» [46. С. 239]. Но возникает вопрос — всякая ли музыка имеет данную способность к сбережению духовности?

Существует условное разделение музыки на так называемую «классическую» (академическую) элитарную музыку и массовую, рассчитанную на широкие слои населения. Сейчас в музыкальной культуре происходит своеобразное передвижение по шкале ценностей и нередко «высокое» меняется местом с «низким». Справедливы слова С.А.Левитского: «Никакая личность не может сознательно служить злу. Сознательно можно служить лишь положительным ценностям. Поэтому зло овладевает душой всегда через соблазны — надевая лицемерную маску добра» [99. С. 200]. Так и происходит в современной музыке, где наблюдается многообразие течений, и присутствуют направления, несущие слушателю отрицательный заряд эмоций, взять хотя бы засилье музыкально-звучащего на радиостанциях тюремных образов шансона.

Итак, язык музыки представляет собой «единство, данное в многообразии». Исследования языка фиксируют, что одной из форм влияния общества на языковую систему является не только социальная дифференциация языка, которая обусловлена социальной неоднородностью общества и естественными различиями (половая принадлежность, возрастные характеристики и т.п.), но и этническая дифференциация.

В музыкальной этнологии рассматриваются различные формы связи языка с обществом. Важным элементом этнической культуры является национальный характер.

Национальные черты получают наиболее яркое воплощение в мелодической теме, которая являет собой «участок наивысшей семантической концентрации» (М.Г.Арановский), в особенности в вокальном произведении, где ей отводится ведущая роль, так как обычно в мелодии сосредоточена главная мысль произведения, выражена сущность музыкального образа, хотя для воссоздания национального колорита возможно использование тембровых возможностей инструмента. Так, для создания атмосферы южной ночи в Испании («Арагонская хота», «Ночь в Мадриде») М.И.Глинка употребляет звучание кастаньет, по преимуществу, употребляемое в танцевальной музыке испанского («Ночь в Мадриде», «Арагонская хота»).

Жан-Жак Руссо высказал мысль о том, что всякая национальная музыка заимствует свой характер у языка: «...только по мелодии следует определять характер любой национальной музыки, тем более что в основном он дан в языке, и поэтому мелодия как таковая должна испытывать величайшее влияние языка» [178. С. 40]. Получилось лю-

бопытное сравнение итальянской и французской оперных школ, рассматриваемых Руссо в качестве антагонистов. Великий просветитель выявил существующую разницу в национальном характере музыки и обозначил ее в следующих словах: «Если бы меня спросили... у какого народа наилучшая музыка, я сказал бы, что у того, чей язык более всего для нее пригоден... Если есть в Европе язык, пригодный для музыки, это, конечно, итальянский, ибо он более других языков нежен, звучен, гармоничен и акцентирован, а эти четыре качества как раз наиболее благоприятны для пения» [178. С. 45]. Более того, по мнению Ж.-Ж. Руссо, существует «три обстоятельства», которые «способствуют совершенству итальянской музыки» и придают ей своеобразие: мягкость языка, смелость модуляций и точность размера [178. С. 51]. Во французской музыке, напротив, «нет размера, ни мелодии, ибо они несвойственны этому языку», на основании чего он заключает, что «французское пение это всего лишь непрерывное завывание, невыносимое для всякого непредубежденного слушателя, что гармония здесь сера, невыразительна и отдает школьной старательностью» и приходит к выводу, что «...у французов нет и не может быть музыки, а если бы она у них и была, то тем хуже для них» [178. С. 76]. Далее, проводя различия в характере первоначальных языков, Ж.-Ж. Руссо замечает, что «языки Юга должны были стать живыми, звучными, богатыми по интонации, красноречивыми и часто темными из-за избытка энергии; языки Севера — глухими, жесткими, резко артикулированными, крикливыми, монотонными, ясными скорее благодаря отдельным словам, чем из-за хорошего построения фразы», отсюда «самые естественные для них (жителей Севера — Т.Л.) звуки — это звуки гнева и угроз, а они всегда сопровождаются сильными артикуляциями, придающими им суровость и жесткость» [178. С. 119]. И как подчеркивает Г.А. Ларош, «...у южан преобладает фантазия; там образы и вымысел ценятся выше всего; там глубокие натуры художников с незначительною пластическою силой и с антипатией к ее рассчитанным эффектам не могут находить сочувствия» [96. С. 21]. Известно, что современная этнология объясняет влияние природных условий на формирование этнической культуры. Но еще Г.В.Ф. Гегель указывает этническое различие народов, проявляющееся в музыкальном искусстве: «...человеческий голос, подобно субъективной душе и чувству, развертывает необычное многообразие частных особенностей, коренящихся с точки зрения их общих различий, в национальных и прочих природных обстоятельствах. Например, итальянцы являются народом, предрасположенным к пению, и среди них чаще всего встречаются прекраснейшие голоса» [46. С. 264]. Таким образом, речь идет о том, что существуют вопросы, связанные со стереотипами восприятия, под которыми в этнологии понимаются схематизированные, эмо-

ционально окрашенные, устойчивые образы этнической группы или общности, распространенные на всех ее представителей. Если вести речь о музыкальном искусстве, то музыка являет собой общечеловеческий феномен, так как понимание ее языка доступно всем, и хотя музыкальное искусство представляет общеродовую ценность, но обращаясь к вопросу специфичности языка музыки, вполне уместно вести речь о его национальном многообразии.

Феномен русской музыки необходимо рассматривать с позиции выражения отечественного менталитета, этноса. Выражением духа русской музыки является устремленность ее к нравственному началу, проявляющаяся более всего в тяготении к «колокольности» (термин Б.В.Асафьева), более того, тембр колокола приобрел значение музыкального символа России. Лев Шестов в работе «Апофеоз беспочвенности» писал о том, что «свойством русской литературы, даже всего русского искусства...» являются «...простота, правдивость и совершенное отсутствие риторических прикрас...» [221. С. 578]. Отечественная музыка всегда отличалась тем, что сочетала эмоциональность с высокой этической направленностью.

Колокол используется в качестве национального символа и для русского человека издавна был голосом Родины, «символом единения и гражданского долга, независимости и величия государства» (Ю.В.Пухначев) [169]. Это объяснимо тем обстоятельством, что благодаря особой важности функций, исполняемых им в общественной жизни «колокол становится частью национального самосознания» (Ю.В.Пухначев). Значение колокола в жизни любого народа велико, но в России эта особенность наиболее ярка. Звучание его тембра многозначно, широк спектр возможностей этого инструмента. Колокольным звучанием приветствовали победителей, без него не обходилось ни одно праздничное шествие. Вечевой колокол в Древней Руси сзывал народ, набат оповещал о появлении врагов, о пожаре или ином бедствии (С.Могилевская, Ю.Пухначев). В русских летописях колокол впервые упоминается в 1066 году (Новгород) и если коснуться вопроса этимологии, то обнаружится, что слово «колокол» происходит из древнеиндийского «*kalakalas*», что означает шум, крики (греч. «калео», лат. «*kalare*» — созывать). В особой науке о колоколах — кампанологии (от названия меди, из которой отливались лучшие колокола) колокол рассматривается как один из самых древних музыкальных инструментов мира, ведь его использует человечество с давних времен как средство передачи информации, а также в качестве музыкального инструмента, сопровождающего религиозный обряд. Известно, что первые литые колокола, имеющие овальную или миндалевидную форму, появились около 2500 годах до н.э. в Китае, на Ближнем Востоке в Палестине — за 1000 лет до н.э., в Греции и Риме они использовались в

религиозных обрядах и праздниках, в Европе использовались в христианских храмах при богослужении [2. С. 369].

Считается, что первое применение колоколов в христианских церквях произошло при епископе Павлине в 394 году в городе Нола в Кампании (провинции Италии). С XVII века был проведен ряд усовершенствований: освоена техника отлива колоколов, позволяющая настраивать их гармонически, далее были введены ножные педали для игры на больших колоколах, что позволило наладить производство карильонов — инструментов, состоящих из двадцати трех и более колоколов, настроенных по хроматическому ряду на диапазон от двух октав и больше, исполнение музыки на которых выполняется с помощью клавиатуры [2. С. 370]. Прием обращения к звукоизображению колокольного звучания является излюбленным среди композиторов.

Исторически сложилось, что отечественные композиторы (чаще, чем их зарубежные коллеги) обращались к колокольному звону как к богатейшему звуковому материалу. Исследователи колокольного звона подтверждают существование всех его видов — «от сигнала до образцов колокольного искусства» (Ю.Пухначев) в русских операх. Замечено, что звучание колокола традиционно вводилось композиторами в торжественно-монументальные оперные сцены (М.И.Глинка «Иван Сусанин», Н.А.Римский-Корсаков «Псковитянка», М.П.Мусоргский «Борис Годунов») и хоровые произведения (поэма-кантата «Колокола» С.В.Рахманинова, «Поэма памяти С.Есенина» Г.В.Свиридова), а так же в фортепианные миниатюры (колокольный звон воссоздан в «Маленькой сюите» А.П.Бородина, в прелюдиях С.В.Рахманинова и многих других произведениях). Традиция использования «колокольности» наиболее ярко воплощена в творчестве С.В.Рахманинова, в частности в его Трио, посвященном памяти П.И.Чайковского, где композитор «рисует» картину траурного шествия, используя следующие средства музыкальной выразительности: в партии фортепиано имитируется звучание скорбных колоколов, музыкальные фразы заканчиваются мотивом «тоски и одиночества», используется уменьшенный лад, на гамме Н.А.Римского-Корсакова строятся мелодические фразы.

Тема «колокольности» в творчестве русских и советских композиторов (А.П.Бородина, М.П.Мусоргского, Н.А.Римского-Корсакова, П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова, Г.В.Свиридова и др.) широко освещается в музыковедении, активно обсуждается в современном музыкальном сообществе. Так, О.Л.Девятова пишет о современной музыкальной культуре, где «...Слонимский создает в своем творчестве богатый и многоликий звукообраз России, в котором оживают и древнеславянский эпос с его песенными и инструментальными традициями, и культура русских городов, и многозвучная палитра фольклора

различных народов, населяющих Россию, и общеславянские традиции». О.Л.Девятова, обобщая творческие достижения С.Слонимского в цикле монографических лекций по курсу «Истории музыки XX в. — «Культурное бытие композитора Сергея Слонимского», отмечает, что в его произведениях «...развивается (на основе традиций фольклора и профессиональной культуры) особая, чисто русская символика (образ русской вольницы, колокола, колокольность и др.)...» [53. С. 8]. О значении колокольной музыки писал в начале XX века К.К.Сараджев — «Мастер волшебного звона» (А.Цветаева), специально создавший гармонизации для этого инструмента, заявляя, что «музыка выразит то, о чем не расскажет слово. А то, что не передаст своей песней ни один музыкальный инструмент, — донесет до сердца каждого колокольный звон» [210. С. 131—132].

Следует отметить, что музыка, направленная на создание общечеловеческих (универсальных) ценностей, идеалов, убеждений, способствует формированию развитого мировоззрения. Философия музыки выполняет различные функции, среди которых особую роль играет мировоззренческая, позволяющая сформировать у человека целостную концепцию бытия, общества. Система принципов, убеждений, знаний человека о мире и своем месте в нем характеризуется тем, что ценностно окрашена. Ценностные ориентации (система материальных и духовных благ, которые человек и общество признают определяющими при взаимодействии), складываются у человека в раннем детстве. Известно, что хотя музыкальность — индивидуально-психологическая характеристика личности, способность субъекта к музыкальной деятельности, — представляет собой комплекс способностей, которые имеют природный характер и заданы человеку от рождения, но музыкальные способности могут быть усовершенствованы в процессе обучения. Музыка способна гармонизовать отношения между человеком и миром.

Ценностные ориентации регулируют деятельность людей, задают тип поведения, общения, т.е. формируют их социальную жизнь. А.Я. Эшпай — известный советский композитор, — справедливо заметил, что «... смысл сочинения музыки и заключается в том, чтобы она что-нибудь значила для кого-то другого. Она должна вступать в общение с людьми. Это — главный результат творческого процесса» [233. С. 207].

Музыкальное творчество подразумевает активное сотрудничество композитора, исполнителя и слушателя. До недавнего времени в теории музыки вопросы исполнительства обходились стороной, но в наши дни ситуация изменилась и деятельность исполнителя определяется не столько как исполнение, воспроизведение, но как интерпретация, сотворчество в зависимости от степени творческой активности музы-

канта. Д.С.Лихачев в «Задачах текстологии» отмечает, что в художественном произведении могут быть вскрыты различные слои, напластования, следы затушеванных изменений замысла и т.д., вследствие чего автор ведет своего читателя по своей «авторской воле» и «в читательском восприятии произведения автору оказывается полное доверие» [104. С. 8—9]. В текстологическом же исследовании произведения текстолог пытается увидеть за последним текстом его историю. Текстолог действует вопреки авторскому намерению, восстанавливая историю текста произведения, изучая черновики, которые отнюдь не предназначались для читателя. Автор предлагает читателю свой последний текст так, как будто бы он создан сразу от начала и до конца, без колебаний и поисков, без ошибок и изменений замысла. Писатель создает более и менее «парадный» текст и не рассчитывает, чтобы к нему заходили с черного входа, читали его черновики. В этом смысле нарушение авторской воли — исследовательский долг текстолога» [104. С. 9].

Мир ценностей получает выражение в музыкальных звуках, системе их отношений. Субъект творчества является носителем ценностей. Можно сказать, что без взаимодействующих субъектов музыки не существует.

Итак, все существующее многообразие ценностей поддается классификации по различным основаниям. Иерархию ценностей индивид выстраивает самостоятельно, соотносясь с общественными установками. Ценности индивидуализированы и общезначимы, историчны и внеисторичны, к ним применим диалектический подход, позволяющий сформировать о них развитое представление.

Подведем итоги. Бытие музыки представляет собой ценность особого рода, это полиязыковая реальность, где находят распространение знаковые системы разных видов искусства. Музыка может быть рассмотрена с позиции информационного подхода, при помощи которого выявляются особенности в трансляции ценностей различного уровня посредством языка музыки, что является предметом рассмотрения следующего параграфа.

3.2. СИМВОЛИЧЕСКИЙ МИР МУЗЫКИ КАК ЦЕННОСТЬ ОСОБОГО РОДА

Музыка представляет собой символотворчество, в процессе которого звуки обретают статус музыкальных. Особый интерес вызывает итог процесса символизации в музыке — восприятие музыкального макросимвола.

Символ является предметом междисциплинарного исследования. Проблемы символа являются центральными в философии, эстетике,

логике и психологии. Генезис символа насчитывает более 2,5 тысяч лет. Осмысление этого феномена было начато в странах Древнего Востока, продолжено в античности (Пифагором, Платоном, Аристотелем). Е.А.Басин [16], исследуя проблемы языка, символа и знака, отмечает, что отчетливое теоретическое выражение эти феномены получили в античности, где активно разрабатывалось понятие «мимезиса». Известно, что античная теория изобразительной передачи значения в искусстве тесно связана с проблемами словесного искусства, которое воспринималось как «подражание» посредством речи, понимаемой Платоном и Аристотелем как совокупность знаков. В учении стоиков знак рассматривался как сущность, образуемая отношением означающего и означаемого, что получило дальнейшее развитие в трудах св. Августина. Символ рассматривался в учении стоиков, где определялся как двусторонняя сущность, образованная отношением означающего и означаемого, в рамках эмпиризма и рационализма.

В Средние века проблема символа в теории искусства является основополагающей (Августин, Ибн-Сина, Ф.Аквинский) и символизм как принцип миропонимания играл важную роль. Наряду с символом получила широкое распространение аллегория, рассматриваемая как разновидность изобразительной формы репрезентации значения, в дальнейшем в эпоху барокко в Италии особенный интерес вызывали метафоры, эмблемы, аллегории и символы.

Просвещение в Германии характеризуется тем, что под влиянием Г.Лейбница искусство стало пониматься как низший вид чувственного познания. А.Баумгартен исследовал знаки, используемые художником, в особенности слова в поэзии. В трудах М.Мендельсона, Г.Лессинга уделялось внимание проблеме «естественных» и «произвольных» знаков. У И.Гердера для определения сущности искусства вводится понятие «естественного символа», противопоставленного аллегории и дискурсивным абстрактным символам, он ставил вопрос о силе, энергии слов, взятых не как мертвые знаки, а как нечто такое, что действует непосредственно на душу, считая (как и Вико), что поэзия составляет первоначальный язык человечества.

В немецкой философии символ рассматривается в творчестве И.Канта, Г.В.Ф.Гегеля, Ф.Шеллинга, Ф.Шиллера, И.Гете. Искусство, по И.Канту, рассматривалось как символ умопостигаемого мира, оно осуществляло связь между чувственным миром и миром трансцендентальных идей разума. Г.В.Ф.Гегель полагал, что символ есть некое непосредственно наличное или данное созерцанию внешнее существование, которое, однако, не берется таким, каким оно непосредственно существует ради самого себя, а должно пониматься в более широком и общем смысле.

В свете идей немецкой классической философии развивались концепция языкового развития И.Г.Гердера, вошедшего в историю лингвистики как создателя первой исторической теории языка, которая повлияла в дальнейшем на развитие этнопсихологии, учение о языке В.фон Гумбольдта, синтезировавшего лучшие достижения рационалистической и сенсуалистической традиции в его изучении, идеи которого о связи языка с мировоззрением народа («языковое мировоззрение») нашли дальнейшее воплощение в психологическом направлении языкознания XIX века, а в XX столетии — о связи языка и искусства в творчестве К.Фосслера. Знаковая теория А.А.Потебни является связующим звеном между системой В.фон Гумбольдта и современным языкознанием, который видит в языке посредника между миром и человеком.

В творчестве А.Шопенгауэра особая роль отводится искусству вообще, музыке, представляющую «некий аналог воли» [223. С. 224], непосредственную ее объективацию, — в частности. В работе «Рождение трагедии из духа музыки» Ф.Ницше понимает музыку как непосредственный язык воли, способный побуждать человека к высшему подъему всех его символических способностей.

К.Г.Юнг, при выявлении особенностей символики, вырабатываемой подсознанием, высказывал мысли о многозначности и бесконечности символа (созвучные идеям К.Ясперса), где символом он называл «термин, название или даже образ, обладающий помимо своего общеупотребительного еще и особым дополнительным значением, несущим нечто неопределенное, неизвестное» [234. С. 15], выделяя их естественный и культурный типы. Юнг определяет символ как архетип (отражение опыта предыдущих поколений), рассматривал проблему различения знака и символа, он считал, что «...знак всегда меньше, чем представляемое им понятие, тогда как символ всегда заключает в себе больше, чем его очевидное и сразу приходящее на ум значение» [234. С. 49]. Далее К.Юнг разграничивает их по происхождению, говоря о символе как «естественном и спонтанно возникающем продукте» [Там же], справедливо выделяя существование ряда символов, «которые по своей сущности и происхождению являются не индивидуальными, а коллективными» [Там же]. Верно то, что отдельно взятый из конкретного контекста символ не может быть истолкован прямо и однозначно в духе разъяснения каждого последующего понятия энциклопедическим словарем, хотя возможно выделение наиболее типичных и часто встречающихся символов человеческой деятельности.

Символ, согласно Э.Кассиреру, охватывал все те явления, которые в той или иной форме обнаруживают смысл в чувственном, когда чувственное представлено как нечто особенное и как воплощение и об-

наружение смысла. Характерной особенностью символической формы является то, что она не статична, а выступает как динамичный принцип.

А. Уайтхед определял символизм следующим образом: «Человеческий ум функционирует символически, когда одни компоненты его опыта вызывают мысли, убеждения, эмоции, привычки относительно других компонентов его опыта. Первый ряд компонентов составляют “символы”, второй — “значения” символов. Органическое функционирование, благодаря которому совершается переход от символа к значению называется “символическим отношением”» [цит. по 180. С. 56]. Уайтхед отводил особую роль эмоциональному фактору в действии символизма, когда отмечал, что «Общие эмоции концентрируются вокруг привычек, предрассудков, языка и способствуют сохранению социальной упорядоченности и национального единства» [180. С. 70].

С. Лангер, в духе витгенштейновской теорией образов, утверждала, что «формальная аналогия, или совпадение логических структур, — это первое, что необходимо для отношения между символом и тем, что оно должно обозначать. Символ и символизируемый объект должны иметь некоторую общую логическую форму». Автор заключает, что поскольку выражение одной и той же логической формы в разных воплощениях лежит в основе процесса проекции, то, часто сам символ называют «проекцией того, что символизируется» [95. С. 75]. С. Лангер рассматривала кроме «творящей» функции символа и другие, не менее важные — сообщать «идею», «понятие», а так же быть орудием абстракции. Символ всегда — «проекция» идеи, через нее осуществляя связь с вещами.

Ч. Пирс, по праву считающийся основателем семиотики, рассматривал произведение искусства как знак, так как в процессе его исполнения слушателю сообщаются музыкальные идеи композитора. Согласно Ч. Пирсу, изображение — универсальный знак искусства. Иконический знак репрезентирует объект благодаря качеству, которым они сами обладают. Изображение взаимосвязано со всеми другими видами знаков. По характеру самого знака Ч. Пирс различал: качественный знак («...качество, которое является знаком»), единичный («...некоторая действительно существующая вещь или событие, которые являются знаком») и общий. Под общим знаком понимается «...закон, являющийся знаком. Этот знак обычно устанавливается людьми. Всякий условный знак есть общий (или наоборот). Это не единичный объект, но общий тип, в отношении которого согласились, что он будет обладать значением» [180. С. 154]. Во вторую трихотомию входят изобразительные, или иконические знаки, индексы и символы. Символ — это знак, который «осуществляет свою функцию независимо от какого-либо сходства или аналогии

со своим объектом и равным образом независимо от какой-либо фактической связи с ним». Символ «связан со своим объектом соглашением о том, что он будет пониматься таким образом или же благодаря естественному инстинкту, или интеллектуальному акту, которые принимают его в качестве представления своего объекта» [цит. по 180. С. 156]. Третью трихотомию знаков (основу деления знаков составляет способ их интерпретации и отношения знаков к интерпретанте) составляют термины, предложения и умозаключения. Специфику художественных изображений Ч.Пирс видел в экспрессивности, или выразительности, знаков.

Ч.Моррис усматривал возможность использования знаков с любым модусом значения внутри произведения искусства, которое рассматривал как тип речи. Классификация типов речи строится по двум основаниям: модусу значения и способу использования знаков. Модусы (измерения) значения в зависимости от их отношения к различным аспектам среды и поведения выделяются следующие: характеризующий, оценивающий и предписывающий. Характеризующие измерения указывают на наблюдаемые свойства объектов, выступающие как раздражители; оценивающее измерение — на совершенные, подкрепляющие свойства объектов; предписывающее измерение указывает на инструментальный характер акта и поведения. Ч.Моррис выделял четыре модуса использования знаков: информативный, побудительный, системный и оценочный. В связи с модусами значения и разновидностями использования знаков Ч.Моррис рассматривал вопрос о выразительности и изобразительности в искусстве.

В структурализме особо уделяется внимание знакам и символам. В творчестве Р.Барта подробно освещены знаковые процессы, произведен анализ понятий мифа и метаязыка. Предметом его рассмотрения («Система моды» 1967, «Империя знаков» 1970) становится мир человеческой деятельности, «...непосредственно телесные функции человека — прежде всего такие как одежда или еда» [14. С. 31], проблемы социализации тела «... культурных знаковых систем, регулирующих «естественные», непосредственно телесные функции человека [Там же].

А.Пиз уделяет пристальное внимание языку телодвижений, в частности, вопросам поз спящего человека [159]. В «Языке жестов» — исследовании психологии человеческого общения А.Пиз выявляет общность между любыми языками, заявляя, что «...язык тела состоит из слов, предложений и знаков пунктуации», уподобляет каждый жест слову, которое может иметь несколько различных значений [159. С. 26]. Тем самым подчеркивается знаковая природа невербальных средств общения. В музыке находят применение невербальные знаки, например, разветвленная система дирижерских знаков (жесты, мимика и др.), по-

звolyающие активно регулировать процесс исполнения музыкального произведения. В «Лекциях по эристике» Н.В.Блажевича и Ф.А.Селиванова отмечается, что эристу следует учитывать употребляемые в споре знаки жестов, мимики [28. С. 26].

Т.Адорно в «Социологии музыки» [1] анализирует субъективные модусы отношения к музыке в зависимости от самого объекта и его содержания, считая, что социология музыки требует не только осознания роли общества и его структуры, принятия к сведению простой информации о музыкальных феноменах, но и полного понимания музыки во всех ее импликациях [1].

У.Эко в работе «Отсутствующая структура» [228] рассматривает визуальные коды (от флажковой сигнализации до кинематографа) Он стремится к исследованию, в котором «все феномены культуры рассматриваются как факты коммуникации и отдельные сообщения организуются и становятся понятными в соотнесении с кодом» [228. С. 27] и ставит перед собой цель — «определить понятие “структуры”» [228. С. 28]. У.Эко переходит к трактовке эпистемологических аспектов любого структурного дискурса и обсуждает эту проблему применительно к таким сферам, как этнология, литературная критика, в том числе и музыковедение [Там же].

Следует отметить, что в Россию символизм «пришел» из Франции, где в конце XIX века в рамках поэзии Ш.Бодлера, П.Верлена, А.Рембо, С.Малларме и др. оформляется как литературно-философское направление, где символ является центральной категорией творчества, позволяющий познать разнообразие мира смысла. Русский символизм конца XIX — начала XX века представлен Д.Мережковским, В.Брюсовым, А.Блоком и др., и выражает мироощущение эпохи, для которой было характерно ожидание грядущих перемен.

В XX веке понятия языка, знака и символа находились в центре исследований Г.Крейдлиной, П.Г.Богатырева, относящим одежду к особому миру знаков, А.Пиза, рассматривающим знаковую природу невербальных средств общения (язык телодвижений, в частности, позы спящего человека).

Символическое мышление исследуют М.Бахтин, А.Белый, В.Библер, В.П.Бранский, Л.С.Выготский, В.И.Иванов, В.С.Горский, А.Я.Гуревич, В.И.Копалов, А.Ф.Лосев, Ю.М. Лотман, М.К.Мамардашвили, К.А.Свасьян, Л.В.Уваров, Б.А.Успенский и др. Так, М.К.Мамардашвили истолковывает символ в смысле сознания, рассматривая человека как знаковое существо, но «...не то существо, которое придумывает знаки, а то существо, которое всякий раз, когда начинается его индивидуальная работа с вещами и событиями (и с самим собой как с вещью и событием), их использует как уже готовую, сложившуюся знаковую систему» [122. С. 85]. В работе В.В.Иванова «Язы-

ки и тексты» рассматривается личность с семиотической точки зрения как образованная «пересечением всех используемых ею кодов и текстов, богатство и разнообразие которых можно прямо соотнести с их числом и взаимной дополнительностью» [72. С. 154]. Ранее А.Ф.Лосев утверждал символическое в качестве важной эстетической категории, определяя его как тождество выраженности и невыраженности адекватно воспроизведенного первообраза, данное как энергично-смысловое излучение его самоутвержденности. Согласно А.Ф.Лосеву, символ есть просто выражение, но с ударением на адекватности выражения, на интенсивности выражающего и на невыразимости выражаемого [108. С. 191].

Ю.М.Лотман — один из ведущих отечественных исследователей символа XX века в работах по семиотике культуры освещал проблемы генезиса и функционирования знаковых образований в искусстве, применяя понятие семиосферы, представляющей собой знаково-символическое пространство культуры, некую оболочку Земли и определяя символ как своеобразный механизм памяти культуры. Ю.М.Федоров в монографии «Сумма антропологии» [201], определяя символы как «знаки с бесконечной космической валентностью, или абсолютно бесконечные знаки, содержание которых стремиться к нулю в связи с тем, что репрезентируют онтологию Великой Пустоты, выступающей способом существования Пустотного субъекта, т.е. Абсолюта», приближается к идеям Ю.М.Лотмана о «мерцании содержания сквозь выражение».

В творчестве И.Я.Лойфмана особое внимание принадлежит анализу диалектических противоречий процесса познания. При сравнении мифологемы и религиозного символа, являющихся формами иллюзорно-практического освоения действительности, он выделяет своеобразие последнего, заключающееся в том, что «в ипостаси предметной он иносказательно представляет мир сверхъестественных сущностей, создавая видимость реальности сверхъестественного; в оперативной — играет роль культового посредника между человеком и миром сверхъестественных сущностей; в оценочной — освящает (сакрализует) отношение человека к миру сверхъестественных сущностей» [107. С. 107].

Итак, в XIX — XX века в философии жизни (С.Кьеркегор, Ф.Ницше, О. Шпенглер, А.Бергсон), неокантианстве (Г.Коген, Э.Кассирер, В.Виндельбандт, Г.Риккерт), неопозитивизме (Б.Рассел, Л.Витгенштейн), феноменологии (Э.Гуссерль), экзистенциализме (М.Хайдеггер, К.Ясперс, Г.арсель, Ж.-П.Сартр, А.Камю), герменевтике (Х.Гадамер), прагматизме (Д.Дьюи, Д.Мид, Ч.Пирс), структурализме (Ф.Соссюр, К.Леви-Стросс, Ж.Лакан, М.Фуко, Ж.Деррида, Р.Барт), наблюдается повышенный интерес к языку, знакам и символам.

В наши дни В.В.Ким, Н.В.Блажевич изучают языковые средства науки, взаимосвязи языка науки с естественными языками и языком культуры в целом. Итак, проблема знака, символа в искусстве рассматривается многими мыслителями (от античных мыслителей до современных авторов) и в настоящее время остаются нерешенные вопросы в данной сфере. Современные ученые акцентируют внимание на изучении материальных средств выражения и организации научного знания, анализируя языковые средства науки, изучая взаимосвязи языка науки с естественными языками и языком культуры в целом.

Перейдем к рассмотрению музыкальной семиотики. Но, прежде следует отметить, что в семиотике (со времен Ч.Морриса), традиционно выделяют три аспекта: синтаксический, семантический и прагматический. Синтаксис позволяет выявлять связи знаков, семантика изучает значения знака и их интерпретации, а прагматика концентрируется на механизмах воздействия знака (символа) на тех, кто его воспринимает. Существуют различные типы отношений слушателей к звучащему, что было рассмотрено в первой главе данной монографии.

Предметом рассмотрения музыкальной семантики являются элементы музыкального произведения, а также само произведение как имеющие определенное значение (по Ю.М.Лотману «гиперзнак»), сам же знак определяется как единство двух его составляющих — означающего и означаемого. В поле музыкальной семантики попадают следующие вопросы: во-первых, необходимо выяснить при каких условиях музыкальный знак применим к определенному объекту, ситуации на конкретном примере музыкальной практики; во-вторых, необходимо выяснить, что является денотатом данного музыкального знака. В-третьих, следует рассмотреть, как соотносится музыкальный знак и его денотат.

Прагматический анализ сталкивается с психологической, биологической и социологической проблематикой. Ч.Моррис считает, что «интерпретатор знака — организм», а интерпретанта — это «навык организма реагировать под влиянием знакового средства на отсутствующие объекты, существенные для непосредственной проблемной ситуации, как если бы они были налицо» [140. С. 72].

Использование семиотического подхода к музыкальному искусству является перспективным, так как он позволяет в языке музыки усмотреть коммуникативную систему, обладающую специфическим содержанием и возможностями передавать отображение мира в сознании посредством музыкальных образов.

В семиотике традиционно выделяют три типа знака: икону, индекс и символ. Исходя из трактовки отношений между знаками и замещающими ими объектами Ч.Пирс произвел классификацию знаков. В.М.Розин сравнивает понимание иконического знака Ч.Пирсом и Ч.Морри-

сом: «Иконический знак Пирс определяет как знак, сходный с объектом, к которому он относится. Ч.Моррис, уделивший изучению иконических знаков много внимания, выражается более осторожно: это знак, который несет в себе некоторые свойства представляемого предмета, или, точнее, «обладает свойствами собственных денотатов». И далее: «Не будем забывать о том, — писал Ч.Моррис, — что иконический знак только в некоторых своих аспектах подобен тому, что он означает. И, стало быть, иконичность — вопрос степени» [цит. по 228. С. 124—125]. У.Эко вносит следующее уточнение: «иконический знак представляет собой модель отношений между графическими феноменами, изоморфную той модели перцептивных отношений, которую мы выстраиваем, когда выстраиваем, когда узнаем или припоминаем какой-то объект», поэтому «если иконический знак и обладает общими с чем-то свойствами, то не с объектом, а со структурой его восприятия» [228. С. 135].

Считается, что одним из первых интерпретаторов данной типологии знака, созданной Ч.Пирсом, применительно к музыкальному искусству был Я.Йиранек, который экспрессивные элементы в музыке относит к функционально подобным знакам-индексам, предметно-изобразительные — к иконам, а условные соответствуют символам. В дальнейшем Ю.Бычков выскажет похожие с Я.Йиранekom взгляды на типологию знаков, с одной лишь разницей, а именно — в качестве индексов представит стилевые, жанровые и образные обобщения. В.Н.Холопова в работе «Музыка как вид искусства» предлагает классификацию знака, где эмоциональная выразительность, моделирование психологических процессов является аналогом иконичности, индексы передают зримую предметность окружающего мира, а символы являются знаками, благодаря которым в музыке по договоренности выражаются понятия, представления, идеи.

В настоящее время продолжают создаваться различные авторские классификации знака, но, по-прежнему, многие из них базируются на классической пирсовской знаковой триаде, в музыкознании такое деление знаков является наиболее распространенным.

Отечественные исследователи (В.Каратыгин, А.Финагин, М.Арановский, Л.Шаймухаметова) единодушно отмечают наличие двуединого основания музыкального содержания. В наши дни существует традиционное разграничение интрамузыкальной и экстрамузыкальной семантики в теории музыкального содержания, идущее от В.Каратыгина, суть которого в том, что в музыке существует область чисто музыкальных элементов звучания («интрамузыкальная») и те составные элементы творческого сознания, которые являются внемusical причинами произведения («экстрамузыкальная») и метамузыка, т.е. «весь духовный опыт и моральный облик композитора, который в порядке психохимического

процесса превращает предшествующие две группы элементов в нечто органически целое, обладающее специфической впечатляемостью» [93. С. 26].

А.Ю.Кудряшов в работе «Теория музыкального содержания» выделяет три типа знаков, функционирующих в интрамузыкальной семантике: реляты прямого сходства, реляты производности и реляты различия, которые в свою очередь могут быть внутритекстовыми и междетекстовыми [93. С. 26]. Под релятами А.Ю.Кудряшов понимает все многообразные знаки подобного типа (отношения условного сходства. — Т.Л.), сообщающие музыкальному произведению внутреннюю синтаксическую устойчивость — важнейшее качество текста в его семиотическом понимании» [93. С. 19].

Экстрамузыкальная семантика, по А.Ю.Кудряшову, воплощающаяся при помощи пирсовской триады («знаки-иконы», «знаки-индексы» и «знаки-символы») может «пресуществляется в семантику интрамузыкальную» [93. С. 32].

Таким образом, музыкальная символика реализует себя на различных уровнях музыкальной системы. Можно высказать предположение, что искусство музыки представлено символикой различного рода: единичными и синтетическими символами.

Музыка также использует символы выражения и изображения. К символам выражения можно отнести: символическое отображение внутреннего мира человека (человеческого сознания), в свою очередь условно разграничивающиеся на эмоциональную и рациональную символику. Эмоциональную сторону музыки раскрывает так называемая психологическая символика, включающая символы эмоций, чувств, ощущений и переживаний, а также религиозная символика. Рационально-логическую сторону музыки помогает постичь комплекс так называемых философских, этических, эстетических символов.

К символам изображения можно отнести знаковые образования, отражающие предметы и явления окружающего мира — символы природы (стихий Земли, Воды, Воздуха и Огня; животного и растительного мира), символы, передающие особенности внешнего (реального) мира человека (особенности внешнего облика: интонация, жесты, походка, мимика), а также символы мира, созданного человеком (сфера человеческой деятельности, мир науки и искусства).

Символ в музыке может быть разграничен на следующие классы:

- 1) многие символы выражаются в языковой форме, и поэтому можно выделить символы естественных и искусственных языков;
- 2) по способу отражения действительности музыкальные символы бывают изобразительные (символы подражания качествам, свойствам явлений и предметов, символы кодирования внешней формы, перспек-

тивы, пространства, глубины) и выразительные (комплекс «психологических символов»: символы переживаний, эмоций, чувств, ощущений, настроений);

3) любые знаки — результат интеллектуальной деятельности человека, но в их происхождении может преобладать та или иная сфера психики, поэтому символы в музыке разделяются на интеллигибельные (умозрительные) и сенсигибельные (воспринимаемые чувством); нередко возникают трудности при их различении в связи с целостностью процесса познания;

4) рационально-логические (символы абстрактных понятий, явлений, философских категорий) и эмоциональные (символы чувств, переживаний);

5) реальные и ирреальные (фантастические существа, вещи, события).

Применяя типологию знака Ю.Борева [33] к искусству музыки, предлагается различать следующие типы музыкальных символов (по характеру и цели функционирования): символы принадлежности к культуре, подчеркивающие искусственное происхождение произведения; символы эпохи, позволяющие передать колорит конкретной исторической эпохи, направления, стиля; символы национальной характерности, функция которых — донести информацию о национальной традиции; символы рецепционного ожидания — т.е. настройки слушателя на восприятие музыки, информацию о характере, содержании произведения (здесь показательна роль прелюдии в “малом цикле”, включающем прелюдию и фугу И.С.Баха; увертюры, предвещающие оперное действие); функциональные символы — предупреждающие о назначении произведения (ритм служит функциональным знаком, когда характер музыки соответствует ее назначению), регулирующие поведение людей.

Итак, символ — это знак, имеющий переносное значение (второе), характеризующийся общезначимостью. Музыкальные символы имеют переносный смысл. Они рассматриваются как особый класс знакообразной природы, как знаки, взятые не сами по себе, а в соотношении с другими знаковыми структурами, человеческими знаками-символами. К важным свойствам музыкального знака можно отнести его противопоставленность другому (другим) знаку (знакам) в рамках конкретной системы.

В процессе развития языка музыки за музыкальным знаком закрепляется определенное значение. Содержание музыкальных знаков носит кумулятивный характер, т.е. элементы нового знания соотносятся с накопленной ранее информацией. Музыкальные символы конструируются в конкретную историческую эпоху и зависят от ее особенностей (традиций, господствующего типа мировоззрения и т.п.), но вместе с

тем они получают распространение и в иных исторических отрезках времени, функционируя в том же качестве (символа). Музыкальный символ ценностно окрашен, вбирает в свою структуру общее и единичное, особенное, он архетипичен. Как и символ вообще, он многозначен. Музыкальный символ может быть рассмотрен с позиции соотношения intersубъективности и субъективности.

Специфика бытия музыкального знака (символа) рассматривается исходя из учета конкретной знаковой ситуации. Все разнообразные знаковые образования в музыке, с одной стороны, историчны, а с другой — могут проявлять и надисторичный характер.

Музыкальный символ имеет следующие функции: представление, обозначение, замещение, указание, выражение, номинация, суггестия и т.п. К важнейшим функциям символа, по мнению Джона Фоли, относятся информационно-коммуникативная и транслирующая, что объяснимо установлением связи между людьми посредством графических изображений благодаря наличию знаков и символов [202. С. 12].

3.3. СИМВОЛОТВОРЧЕСТВО В МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА) И.С. БАХА

Центральным вопросом данного раздела работы выступает процесс символотворчества в эпоху барокко, рассмотренный на примере музыкальных композиций И.С.Баха, по преимуществу его полифонической музыки, которой, по замечанию В.Цуккермана «...особенно доступно запечатление образов, связанных с интеллектуальным началом, и шире, воплощение логического начала в музыке» [211. С. 260]. По мнению автора, И.С.Бах является наиболее философичным среди музыкантов и его музыка выражает дух самой философии.

К.Ясперс настаивал, что истинный символ нельзя объяснить, так как он многозначен и бесконечен. Созвучные идеи принадлежат Ф.Г.Юнгеру, который в работе «Язык и вычисление», справедливо указывает на важное качество языка — его универсальность, отмечая, при этом, что «как нечто высокоразвитое он включает в себя всю возможную символику» [235. С. 45]. Применительно к музыке можно утверждать, что музыкальный символ потенциален, вследствие чего при детальном анализе существует лишь возможность прочтения его скрытой сущности, которая может остаться в непознанной. Вдобавок, «авторская воля динамична» (Д.С.Лихачев), поэтому замысел произведения «меняется по мере своего воплощения в тексте и начинает оказывать обратное воздействие на автора», вводя его в новую логику [104. С. 104—105]. Так и язык музыки — порождающая система смыслов, где звучащее десимволизируется слушателем, обладающим раз-

личным уровнем музыкальной подготовки, что приводит к дифференциации трактовки замысла композитора и (или) исполнителя, поэтому сравнение музыкального текста с произведением, имеющим «двойное дно» кажется небезосновательным. И более того, если считать «...Характерной чертой знаков человеческого языка ...их подвижность» [22. С. 176], то существующее разнообразие интерпретаций музыкальных образов И.С.Баха позволяет предположить, что в процессе функционирования произведения музыкальный текст обретает значения, ранее не содержащиеся в нем. Поэтому справедливо считать, что «каждая эпоха характеризуется своими представлениями о художниках прошлого и ощущениями их творений» [32. С. 44]. К тому же, музыка представляет собой особый искусственный язык, в арсенале которого находятся сигналы, сложноорганизованные знаковые системы и символов, в свою очередь дифференцирующиеся на единичные и синтетические. Под синтетическим символом автором подразумевается знак, наделенный переносным значением, имеющим социальную значимость, содержащий в своем составе символы различных видов искусств.

Рассмотрим особенности речевой интонации музыки на примере творчества И.С.Баха, так как она наиболее символически нагружена, особенно в его вокальных жанрах (в сравнение с языковой музыкальной интонацией). «Баховеды» выявляют характерное отношение композитора к словесному тексту, заключающееся в том, что он «не вдохновляется им, а сам одухотворяет его», пренебрегает передачей текста в его движении и развитии, главное для него «выявить в словах скрытое чувство, поддающееся музыкальному выражению после усиления заключенного в нем аффекта» [218. С. 334]. Бах, по А.Швейцеру, «ищет в тексте прежде всего образ или мысль, способные вызвать пластичность музыкального выражения», поэтому для него «хорош тот поэт, у которого встречается возможно больше образов, пригодных для музыкальной обработки» [218. С. 338]. Исследователей нередко приводит в недоумение баховская манера музыкального воплощения словесного текста, которая воспринимается как «нечто противоестественное», где «ритмика, структура и акценты, длительности слогов — все кажется сначала неправильным», впоследствии лишь находящим объяснение [218. С. 329], где «музыкальная фраза — та же словесная, только воплощенная в звуках», что указывает на декламационный характер его музыки, позволяя выявить родство музыкальной и словесной фраз [218. С. 326]. Действительно, уникальность природы интонаций баховской музыки состоит в сочетании декламационности и напевной выразительности.

Далее, представляется необходимым перейти к выявлению специфики процесса символизации — наделения символическим значени-

ем музыкальных феноменов, что потребовало от автора обращения к различным знаковым образованиям, используемым баховским искусством: единичным знакам, сложным знаковым образованиям и символам. Весь существующий комплекс музыкальной символики, используемой композитором, воплощается на различных уровнях творчества.

Музыкальный символ является универсальной категорией музыкального творчества, так как он «пронизывает» музыкальную систему, функционируя на всех уровнях ее организации. Показательно, что в музыкальных текстах (системах смыслов знаковых структур музыки) эпохи барокко символизация (процесс наделяния переносным значением музыкальных феноменов) охватывает все уровни музыкального творчества. Прежде всего, музыкальная символика находит воплощение на композиторском уровне творчества. Поэтому в процессе исследования неизбежно встают вопросы, связанные с религиозной символикой, получившей широкое распространение в музыке Баха.

В науке о музыке, в частности, в работах Т.Н.Ливановой, отмечается, что к середине XVIII века полифоническое искусство воспринимается как «барочное», «сложное, ученое и церковное». Б.Л.Яворский выявляет изменения, произошедшие с инструментальной музыкой (в сравнении с вокальной), которые заключаются в том, что происходит увеличение объема звуковой шкалы, разнообразится тембровая палитра звучания, становится возможной быстрая смена тембров, регистров, динамики, моторно-метрических схем, звуковой и моторной подражательности, а также реализуется принцип непрерывности звучания, что обусловило формирование принципов слуховой перспективы и «Стало возможным изобразительно (моторо-подражание) толковать и иллюстрировать (звукоподражание) моторные и эмоциональные образы не только общетворческого задания, но и словесного текста...стали выделяться стилевые признаки, идеологические отличия различных общественных группировок» [236. С. 27].

Значительное количество сочинений И.С.Баха связано с духовной тематикой, с исполнением в церкви. Г.Гегель так писал о музыке И.С.Баха: «...у протестантов есть такая музыка, необычайно богатая как по своему религиозному смыслу, так и по музыкальной неподдельности и богатству замысла и выполнения. Такова, например, прежде всего музыка Себастьяна Баха. Его величественную, подлинно протестантскую, исконную и вместе с тем как бы ученую гениальность полностью оценили лишь в недавнее время» [46. С. 288].

Как было отмечено ранее, музыка представляет собой особое бытие, искусственную среду, созданную людьми на протяжении тысячелетий, выработавшую свои специфические символы, приводящие к созданию языка, знаковой системы в подлинном смысле слова. Это

вид искусства, отражающий явления окружающей действительности в образах, которые, воздействуя на восприятие, воплощаются посредством музыкальных звуков (тонов). Для И.С.Баха, по словам А.Швейцера «творчество было богослужением, искусство — религией», где благозвучная гармония служит «славе Божьей и достойному утешению чувства, так что конечная цель... всей музыки — служение славе Божьей и освежению духа. Там, где это не принимается во внимание, там нет настоящей музыки, а есть дьявольская болтовня и шум» (Шпитта)» [цит. по 154. С. 63]. Т.Н. Ливанова, характеризуя мировоззрение Баха, отмечает, что оно «... не могло полностью оторгнуться от религиозных идей и критериев» и приходит к выводу о том, что в религию композитор вкладывает гуманистическое содержание: «божественное начало не отделялось для него от земли, природы, человека; в образе Христа он видел не каноническое, конфессиональное содержание, а идеал возвышенной человечности» [103. С. 15]. А.Швейцер отмечает, что Бах украшал свои партитуры буквами S.D.G. — Soli Deo Gloria («Единому Богу слава») — или J.I. — Jesu yuva («Иисус, помоги!»), указывая, что «эти буквы были для него не формулой, но исповеданием веры, проходящей через все его творчество». По А.Швейцеру, религия у Баха входит в определение искусства и «всякое великое искусство, в том числе светское, для него само по себе религиозно» [218. С. 119].

Музыка И.С.Баха (в особенности его произведения, написанные для исполнения в церкви) насыщена разнообразной символикой, призванной доносить библейские образы, «содержание его произведений от сочинения к сочинению — евангельские повествования...» [154. С. 63]. Символическая трактовка музыкальных элементов проявляется более всего в его духовной музыке.

Биографы свидетельствуют, что И.С.Бах был принципиальным ортодоксом в вопросах веры. «Баховеды» (Б.Яворский, Р.Берченко, Э.Бодки, В.Носина, А.Кандинский-Рыбников, А.Кудряшов, А.Милка, Я.Мильштейн, Ю.Петров, В.Холопова, А.Швейцер и др.) неоднократно подчеркивают, что композитор обращался к сакральной символике, пространственно-начертательной или архитектурной, которая играла второстепенную роль: «...функция ее — подсобная, не столько образно-выразительная, сколько логически-умозрительная» [218. С. 170].

Р.Э.Берченко, говоря об образном строе прелюдий и фуг И.С.Баха в интерпретации Б.Л.Яворского, приходит к убеждению, что обращение композитора к цитированию хоралов в его «Хорошо темперированном клавире» осознанно и запечатлевает образы Священного Писания: «В тех случаях, когда цитируемый в «Хорошо темперированном клавире» хорал указывает на определенный церковный праздник

и эпизод библейской истории, когда другие средства музыкальной выразительности в той или иной прелюдии и фуге (система риторических фигур, излюбленные Бахом символы, жанровые особенности, семантика тональностей, близкая или тождественная музыка из кантат, пассионов, органных произведений и т.п.) говорят по существу о том же, дополняя и усиливая воздействие друг друга, и все линии художественного воздействия как бы сходятся в одну точку, — тогда есть самые серьезные основания полагать, что Бах вполне осознанно запечатлел в своих прелюдиях и фугах образы Священного Писания» [24. С. 126—127]. Берченко удачно сравнивает «Хорошо темперированный клавир» Баха с «энциклопедией технических приемов и навыков клавирной игры, композиции, искусства гармонии, голосоведения, контрапункта» и уточняет, что данное произведение «... вместе с тем, своего рода свод эстетических, а в самом общем смысле — религиозно-эстетических формул, предназначенных, прежде всего, собратьям по цеху — именно в этой функции выступали мелодии протестантских хоралов, а также отшлифованные веками звуковые символы, несущие в свернутом виде духовное содержание, столь же глубокое, сколь и конкретное» [24. С. 128—129].

Известно, что в XII веке происходила ситуация отождествления интеллектуала с мастером, с ремесленником, как писал Ж.Ле Гофф: «Искусство представляет собой всякую рациональную и правильную деятельность, примененную для фабрикации как материальных, так и интеллектуальных инструментов» [240. С. 566], тем самым, искусство воспринимается в тот период как «умная техника» (Ж.ЛеГофф), предназначенная для производства, что находит продолжение развития в музыке И.С.Баха.

В музыкальной культуре XVII — XVIII века распространен взгляд, возрождающий теорию Аристотеля, согласно которой «цель музыки — доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разнообразные аффекты» [55. С. 342]. В 1617 году в Италии Б.Марини создал сборник пьес для скрипки «Музыкальные аффекты». В 1650 году в Германии А.Кирхер выделяет способы музыкального воплощения аффектов («любовь», «печаль», «отвага», «восторг», «умеренность», «гнев», «величие», «святость»). В 1732 году появляется классификация И.Вальтера в «Музыкальном лексиконе» («любовь», «страдание», «радость», «гнев», «сострадание», «страх», «бодрость», «изумление»). А.Ю.Кудряшов, с прямой ссылкой на Г.А.Леонову, приводит характерные признаки основных восьми аффектов («умеренность», «сострадание», «печаль», «любовь», «святость», «величие», «гнев», «отвага», «радость»), используемых в творчестве И.С. Баха [93. С. 49]. Проведенные исследования показывают, что И.С. Бах активно вводил музыкально-риторические фигуры в тексты своих произведений с целью усиления

экспрессии, в соответствии с традициями XVII века, где была велика роль риторики. Так, В.Носина, в процессе анализа «Французских» сюит И.С.Баха, выявляет своеобразие его музыкального языка, которое заключается в том, что он «формируется на основе общезначимого в эпоху барокко лексикона, в котором большое значение занимали музыкально-риторические фигуры» [236. С. 87], и приходит к выводу о некоторой близости распорядка сюит риторической согласованности разделов формы, где аллеманда является изложением «темы речи» (*propositio*), куранта играет роль возражения (*confutatio*), жига служит заключением (*peroratio*). Более свободно трактуются сарабанды и вставные танцы, которые могут выполнять функцию утверждения главной мысли (*confirmatio*) или же риторического отступления (*digressio*) [236. С. 103]. Получается, что каждое отдельное высказывание является индивидуальным, но, идя вслед М.М.Бахтину, «каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний...» [19. С. 159]. Поэтому небезосновательно утверждать наличие особой роли специфических средств музыкальной выразительности в арсенале композитора, наряду с использованием им общепризнанных ритмо-интонаций.

Во власти музыки выразить смену переживаний, импульсивную динамичность. В ее силах передать динамику некоторых жизненных процессов, изобразить движение или покой, неуклонный рост напряжения или его спад, угасание. В современных исследованиях, в частности, В.Б.Носиной, предпринята успешная попытка доказательства возникновения интереса баховских современников к жанру сюиты и идеям движения, в них заложенным, что позволяет выявить разнообразие форм движения в музыке, таких как движение ритма, мелодии, интонаций, тембров, как изменение динамики звучания и т.д. [236. С. 143—148].

И.С.Бах изображает движение различного типа (спокойное, неторопливое, размеренно-поступательное, стремительно-вихреобразное, бег, кружения и скачки) при помощи музыкальных средств выразительности (метро-ритм, фактура, регистры, динамика, агогика, темп, особенности движения мелодической линии, жанр, музыкальная форма, инструментовка). Так, во «Французских» сюитах куранта, «после первого ориентирования в пространстве», «со своим выходящим лентообразным рисунком, осуществляет смелый охват всего пространства в более раскрытом, «раскрученном» движении. Выражаясь терминами механики, она соответствует кинематике» [236. С. 147]. Сарабанда, являющаяся энергетическим центром движения «выявляет его причину» [236. С. 148], вставные танцы «демонстрируют движение уже под действием определенной силы, переводят его в осязательные конкретно-образные формы» [236. С. 148], соответствующие в меха-

нике динамике, а жига — «дает сложение и наложение разных типов движения в одновременности» [Там же].

В процессе исследования В.Б.Носиной выдвигается положение о том, что Бах развивает идеи движения о самых разных объектах: от чисто музыкальных (мелодии, гармонии, полифонии) через психологические (движение образов, мыслей, эмоций, смыслов) к абстрактным, рассматриваемым физикой и математикой, что кажется вполне справедливым, и «Французские сюиты» — результат осмысления «в образно-интуитивном преломлении различных типов движения в духовном плане», что в свою очередь, позволяет сделать далеко идущие выводы о том, что данное произведение баховского гения — это «музыкально-философский трактат, который можно назвать *«De natura motus»* — «О природе движения» [236. С. 148]. Конечно, развитие звуковысотной линии приобретает у И.С.Баха символическое прочтение. Композитор мастерски создавал образы движения и покоя («Мотив грехопадения Адама» в хорале *«Durch Adams Fall ist ganz verderbt»* изображает нисходящее движение, а в пасхальном пении *«Erstanden ist der heilige Christ»* воскресение изображается движением вверх мелодии). В процессе дешифровки музыкальных образов баховских творений, следуя за Б.Л.Яворским, необходимо помнить о наличии связи того или иного аффекта с характером движения, с присущим ему темповым воплощением.

В эпоху барокко в музыке получила широкое распространение числовая символика. Р.Э.Берченко отмечает, что «данная методология основана на положениях, согласно которым количество тактов в той или иной пьесе означает зашифрованную ссылку либо на порядковый номер псалма, либо на главу и стих Евангелия, либо на цифровой эквивалент определенного латинского изречения, полученный путем арифметического сложения номеров букв, составляющих слова этого изречения» [24. С. 355]. Так, по Г.Ниссену, в прелюдиях и фугах из второго тома *«Wohltemperiertes Klavier»* («Хорошо темперированного клавира» — Х.Т.К.) И.С.Баха, 43 такта прелюдии *fis-moll* (фа-диез-минор) означают 43 псалом, 23 звука в теме фуги *d-moll* (ре-минор) — 23 псалом, 143 такта фуги *gis-moll* (соль-диез-минор) — 143 псалом, 33 такта прелюдии *A-dur* (ля-мажоре) — возраст Христа в момент его пленения [цит. по 24. С. 356]. По утверждению И.Трестера, в баховских сочинениях зашифрованы сакральные слова и словосочетания, однако, он уточняет, что кодом служат не числа, а латинские названия звуков, в частности, знаменитая формула *«Soii Deo Gloria»* («Слава Единому Богу»), символически переданная мотивом, вобравшим в себя первые буквы названных слов — SDG (буква S, по старинной традиции, передается в музыке фонетическим эквивалентом — нотой — es) [цит. по 24. С. 359].

И.Трестер связывает семантическую основу каждой из шести клавирных партит И.С.Баха с основными христианскими праздниками Рождеством (B-dur), со Страстной неделей (c-moll), с Пасхой (a-moll), с Вознесением (D-dur), с Пятидесятницей (G-dur) и страшным Судом (e-moll) [цит. по 24. С. 360]. Идея Б.С.Яворского о том, что в «Wohltemperiertes Klavier» И.С.Бах символически запечатлел годовой обиход и главные догматы христианской религии, развивается Р.Э.Берченко, которая находит, что в баховскую эпоху существовала обширная группа жанров светского назначения, которая была связана с библейской тематикой, к которым относит поэтические циклы, серии картин и гравюр, пьесы в различных инструментальных жанрах, песенные сборники, белитризованные календари и т.п. [24. С. 35]. Так, Б.Л.Яворским и В.Носиной на основании того, что «Религиозные символы являются архетипами, поэтому на бессознательном уровне они понятны всем» [236. С. 150], выдвигается гипотеза о том, что И.С.Бах, «считая религиозно-философское содержание чрезвычайно важным, решил вложить его в сюиты вопреки их развлекательному предназначению» с уточнением того, что «...вряд ли он (Бах — Т.Л.) — по крайней мере, сознательно — рассматривал сюиту как жанр, выражающий *исключительно религиозное* содержание» [236. С. 142].

Таким образом, в науке о музыке считается естественной связью между «Wohltemperiertes Klavier» И.С.Баха и религиозной тематикой (и не только этим произведением). Сравнение Баха со «средневековым музыкусом» (В.А.Пальмова), который «считал себя только исполнителем-комментатором божественных хоралов» [154. С. 63] вполне соответствовало сложившейся ситуации. Тем более, исторически сложилось, что в большинстве прелюдий и фуг, написанных барочными композиторами, лежат мелодии протестантских хоралов, которые влияли на слушателя «как минимум по трем направлениям»: в качестве хоральных мелодий (непосредственно в том виде, в котором они входили в песенные сборники); через автоцитирование и интонационную символику [24. С. 35].

Б.С.Яворский и Р.Э.Берченко, исследуя механизм восприятия хоралов слушателями эпохи барокко, выявили некоторую закономерность, заключающуюся в том, что «мелодии хоралов или их фрагменты вызывали у прихожан или слушателей светских концертов, по меньшей мере, двойную ассоциацию — как с определенными церковными праздниками, так и с конкретными эпизодами библейской истории», так как люди слушали привычные для них мелодии, (которые к тому же они знали наизусть), моментально вспоминая словесный текст и образы текста, т.е. люди «приходили слушать не эмоционально», как в наши дни, а в единстве словесного текста и напева.

Современное баховедение располагает сведениями о том, что в эпоху барокко находило бытование огромное количество хоралов, так как каждая протестантская община использовала и печатала собственные варианты. Так, Б.С.Яворский, Р.Э.Берченко приводят информацию о том, что в библиотеке композитора имелось восьмитомное издание 1697 года, содержащее свыше 5000 хоралов (в настоящее время в практике протестантской службы закрепились примерно 800 образцов).

Необходимо вспомнить о «баховском мотиве», образующемся из звуков, соответствующих буквам фамилии Бах — ВАСН, представляющем своеобразную подпись композитора, на что первым обратил внимание Ф. Смена, который впервые связал число 14 с фамилией ВАСН ($B = 2, A = 1, C = 3, H = 8; 2 + 1 + 3 + 8 = 14$), являющемся к тому же сакральной фигурой — крестом, на что указал в 1950 году Флэд Хеймел: «Если провести линии между двумя средними нотами (А и С) и двумя крайними (В и Н), то появится фигура креста [цит. по 31. С. 228]. Исследователи творчества И.С.Баха неоднократно отмечают, что данный мотив приобретает для композитора мистически-роковой смысл: «...перо выпало из его руки, — пишет профессор Эрвин Бодки, — в тот самый момент, когда он ввел свою «фамильную» тему — впервые в незамаскированном виде, демонстрируя весь ее блеск и используя ее в качестве личной печати» при завершении последней фуги «Искусства фуги» [31. С. 236]. А.Швейцер дополняет: «...странно, что он ждал до последних своих дней, прежде чем приступил к сочинению фуги на столь интересную тему» [Там же]. Известно, что ранее И.С.Бах завершает своим «фамильным кодом» (темой из 14 звуков) цикл партит и Английские сюиты (1722 года) жигой, которая в точке золотого сечения содержит этот символический мотив. Более того, его шесть партит для клавирина были опубликованы им самим как «opus 1», а одним из значений этого латинского слова является — «творение», что позволило Э.Бодки считать, что «...он делает это для того, чтобы отдать дань шести дням, в которые Творец создавал мир» [31. С. 235]. В дальнейшем данный прием (музыкальная тема как символ) получил развитие в творчестве таких композиторов как С.В.Рахманинов, Д.Д.Шостакович, А.Шнитке и др. Любопытно воспоминание Марка Лубоцкого об А.Шнитке и его звуковом образе — символе ВАСН, который «в творчестве Шнитке берет свое начало именно с Первой скрипичной сонаты. Впервые прозвучав в Пассакалии и затем в кульминации финала, образ этот противопоставляется безобразному разгулу вульгарного и пошлого. Всего несколько лет назад Альфред сказал мне, что только теперь начинает отходить от мотива ВАСН. Десятилетиями этот символ присутствовал в его музыке» [73. С. 248].

«Баховеды» установили, что в процессе творчества композитор производил предварительные математические расчеты в уме, доказывая

это сохранившимися числовыми пометками, проставленными над тактовыми чертами. Ключевые христианские слова — Credo (Верую), Deus (Бог), Jesus (Иисус), Jesu Christe (Иисус Христос) имели числовой эквивалент 43, 47, 70 и 131 соответственно в результате сложения чисел, соответствующих буквам, из которых состоят эти слова. Так, в Мессе h-moll (си-минор) И.С.Баха в хоре на текст Credo in unum Deum слово «Credo» звучит 43 раза. Несомненно, И.С.Бах наделял числа символическим значением, более того, он проживал в эпоху, когда все еще было распространено математическое представление о звуке наряду с пониманием звука как звучания.

Музыка И.С.Баха выражает (изображает) богатый мир человеческих чувств, сущность человека с поразительным разнообразием и глубиной при помощи сложной системы знаков. Справедливы сетования «баховедов» по поводу недостаточности интереса к изучению значения в музыке XVIII века программного начала, где в творчестве композиторов обильно используются приемы звукописи.

Графические знаки в музыке (нотная запись) являются своеобразным кодом запечатления музыкальной информации, при дешифровке которой большое значение имеет личность воспринимающего субъекта, несмотря на кажущуюся объективность при переводе звучащего в графические знаки.

Мастерство композитора выстраивать математические расчеты с числовой символикой вызывает удивление: «Не укладывается в голове, — пишет Э. Бодки, — каким образом ему удавалось выстраивать математические расчеты с числовой символикой в своих конструкциях, не нанося при этом ущерба непосредственности и глубине чувств» [31. С. 234]. Не следует предостеречь исследователей от чрезмерного увлечения поиском математической символики в музыке И.С.Баха, который «любил игру символами» (А.Майкапар). В наше время эта «безобидная игра, к сожалению, превратилась в азартную и ее участники — «дешифровщики» баховской тайнописи — теряют чувство меры и прибегают к таким математическим операциям, выполнять которые у самого Баха не было ни времени, ни желания» [Там же]. К тому же, И.С.Бах «при всей своей многосторонности, все же не был «министром или математиком», а был музыкантом» [цит. по 218. С. 236].

В литературе о Бахе нередко бытийствует односторонний взгляд на рационалистическую природу его музыки, но величие его творчества заключается в том, что в нем «энергия разума соединяется с редкостной силой чувства» [103. С. 16]. Справедлива критика Я.И.Мильштейна, направленная в адрес музыкантов (таких как Ганс Ниссен, Мартин Янсен и др.), старающихся умножить символику чисел, которая «...густо перемешана с религиозной мистикой, с мистикой и магией чи-

сел», приписываемую его фугам: «Разве не ясно, что подобный метод сомнительных математических выкладок с густой приправой мистицизма не имеет ничего общего с музыкальной наукой?» [131. С. 24]. Разумеется, нумерологический подход к музыке И.С.Баха вполне может быть употребим, что убедительно доказывается современным баховедением, но не следует его гиперболизировать, абсолютизируя роль математических изысканий в творчестве композитора, ведь известно, что «автоматизм противостоит творческому подходу» [32. С. 364].

Числа и геометрические фигуры, в истории человеческой мысли, рассматриваются как выражение идеи мировой гармонии, выполняя определенные математические и нравственные функции. Еще св. Августин понимал числа как мысли Бога, как следствие, знание чисел позволяло объяснить тайны Вселенной.

А.Ю.Кудряшов, ссылаясь на работу М.Н.Лобановой «Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики», указывает, что «число 3 служило символом неба, 4 — земли, 7 — универсума, 10 — заповедей, 12 — церкви» [93. С. 62]. Сама М.Лобанова, характеризуя «барочность», приходит к выводу, что она «предусматривает повышенную структурность, поиск и воссоздание гармонии, совершенства там, где материал жизни и искусства противится этому» [105. С. 18]. Обратимся к данной систематике (в интерпретации М.Лобановой), позволяющей расшифровать образы произведений И.С.Баха:

«1 — символизирует первое лицо Троицы. Не число, а «принцип чисел». Изображает Божество, все сущее, гармонию, основанный на единстве порядок, измеренную красоту творения.

2 — второе лицо Троицы. Означает «вечное слово», кое есть Бог-Сын. В средневековье с ним соединялись представления о «мировой» и «человеческой музыке», о Ветхом и Новом Завете.

3 — Святой Дух. Первое священное число, ибо обладает началом, серединой и концом (Августин). Исидор Севильский обнаруживал троичные системы, связывая такие понятия, как «мера, место, время», «страсть, гнев, разум», «физика, логика, этика». Изображает также Троицу.

4 — ангельское число (Веркмайстер ссылается на мистиков). Изображает части квадривия, элементы, страны света, времена года, добродетели, темпераменты, ветры, Евангелия. Неопифагорейцы отождествляют этим числом гармонию музыки и человеческой души.

5 — человеческое, одушевленное или чувственное число. Средневековая музыкальная теория учила о пяти видах «согласия». Существует 5 гласных в языке, 5 небесных пределов, 5 чувств.

6 — удвоенное число 3. Изображает 6 дней творения. Является одушевленным или животным (тварным) числом.

7 — число покоя после дней творения. 7 не образует консонанса, изображает крест. Называется также святым и тайным (Апокалипсис). Изображает планеты, которые образуют гармонию небесных сфер. 7 струн имеет лира, 7 звуков в октаве, 7 даров Святого Духа, 7 годов служения Иакова, таинств и т.д.

8 — «первое кубическое число» — делает гармонию полной» [цит. по 105. С. 61].

Факты свидетельствуют, что И.С.Бах употреблял в своих композициях числа, ассоциирующиеся с Библией: «3» для Троицы, «6» для шести дней Творения, «7» для Творца и Творения в целом, а также Св.Духа, Евангелия, Милостей Господней, «10» для Десяти заповедей и «12» для Церкви, Апостолов и конгрегации. Иногда в его произведениях символизировались дни между Воскресением и Вознесением, и даже, по видимому, было сделано несколько аллюзий на число псалмов», а также «...употреблял эти числа помноженными, как, например, 3 раза по 7 (трижды свят), 7 раз по 12...» [3. С. 235].

Музыка И.С.Баха, безусловно, содержит числовую символику, более того, священные числа играли особенную роль при разработке формы произведения, выборе тональности и количества звуков, составляющих тему баховских произведений. Считается, что 6 — совершенное число (*numberus perfectus*), поскольку оно является суммой первых трех натуральных чисел ($1+2+3=6$), а пропорции этих чисел выражают совершенные музыкальные консонансы ($1:2$ — октава, $2:3$ — квинта), а так же оно сакрально (символ шести дней Творения). В творчестве И.С.Баха многие жанры представлены им в вышеназванном количестве: шесть Французских и шесть Английских сюит, такое же количество виолончельных сюит, Бранденбургских концертов, скрипичных сонат с клавесином и произведений для скрипки соло (3 сонаты и 3 партиты), а так же им написаны шесть партит для клавесина. Особый интерес вызывает проблема числа нот, составляющих темы вступительных и заключительных фуг обоих томов «*Wohltemperiertes Klavier*» («Хорошо темперированного клавира») И.С.Баха: «если мы дадим каждой букве латинского алфавита номер: а — 1, с — 3 и так далее, то сумма букв BACH будет 14, а I.S. BACH — 41» [31. С. 235].

И.С.Бах в своем творчестве активно использует крестную символику. Известно, что в эпоху барокко существовала «*Augenmusik*» (музыка для глаз), где предмет, на который указывает слово, графически воссоздается в нотном тексте, например, Г.Шютц и И.С.Бах, изображая слово «крест» и «распятие» употребляли четырехзвучную мелодическую линию, так называемую «фигуру креста» [93. С. 62].

В партитурах И.С.Баха можно обнаружить символы слез, голгофского креста, распятия и витания ангелов, о чем неоднократно упоминается в современных исследованиях, в частности, в работах

А.Ю.Кудряшова, который, указывая на насыщенность баховских образов крестной эмблематикой, отмечает, что «крест связан с давними специфически-западными христианскими идеями «теологии креста», заложенными в знаменитых словах Св.ап.Павла: «Я сораспялся Христу, И уже не живу, но живет во мне Христос», далее продолженными в средневековом учении о слиянии с Богом через прямую индивидуальную сопричастность Страстям Господним, но особенно выявленными в предреформационных и реформационных учениях И.Таулера и М.Лютера, очень близких Баху как протестанту»» [93. С. 85]. Далее, А.Ю.Кудряшов продолжает: «Круг — будучи объектом столь естественно наблюдаемым, столь уникальным в своих эстетических качествах (замкнутость, завершенная связность и возможность тональной симметрии элементов), восходит к древнейшим космологическим представлениям, но разнообразно представлен и в центральных догматах христианства (Троица, Святое Причастие, пасхальная «чаша страдания»), где отражает божественное совершенство мироздания» [93. С. 85].

Т.Б.Захарян и Д.В.Пивоваров в работе «Сакральный символ в языке религии» также упоминают о роли символа креста для верующего человека: «Для христианина символ креста означает не только крест как отдельный материальный предмет, но вместе с тем всю мистическую историю Бога-Спасителя; восприятие креста магически активизирует в православном и католике веру в личное спасение и вечную жизнь» [65. С. 20]. Известно, что символы креста и круга наиболее ярко представлены в вокальном творчестве И.С.Баха, на что ссылаются в монографиях и статьях А.Швейцер, Э Бодки, Я.Мильтштейн и др.

Факты свидетельствуют о наличии скрытой библейской символики в творчестве И.С.Баха, поэтому можно рассматривать его произведения как открытый текст, текст с «двойным дном». При сочинении музыки композитор использует излюбленный метод — активно вводит сакральные числа. По убеждению М.С Друскина, это своего рода эмблематика, которая в музыке Баха так глубоко запрятана, что функциональное ее назначение не доходит до нашего восприятия и «значимое обнаруживается только при тщательном анализе» [59. С. 169—170].

В науке о музыке (особенно в работах Б.Яворского, Л.А.Софоновой и А.Ю. Кудряшова) приводятся свидетельства того, что барочная эпоха обладала спецификой — тягой к эмблематике. Одним из подтверждений данного феномена исследователями называется развитие и широкое распространение эмблематической литературы, т.е. «текста, сопровождаемого рисунком, который представляет собой своеобразную «иллюстрацию к метафоре»» [93. С. 85], функция которой заключается в «предметной реализации вторичных (переносных) значений, в стремлении представить абстрактные понятия в зримой, предметно-нагляд-

ной форме» [Там же]. Практика показывает, что при восприятии баховской музыки слушателям открываются не только красота звучания, «галереи» монументально-эпических, драматических, скерцозных образов, но и обнаруживается внешне сокрытый, завуалированный, и лишь впоследствии при внимательном изучении партитур обнаруживаемый глубинный смысл.

В наши дни необходим объективный анализ музыкального языка И.С.Баха. Действительность такова, что в музыке барокко распространенным явлением было воплощение символики, восходящее к средневековым и ренессансным алфавитным кодам, но не следует безоглядно возводить данную символику в абсолют. Возникает вопрос — что обуславливает широкое распространение в эпоху барокко символики? Ответ напрашивается сразу же — это принцип теоцентризма, согласно которому Бог является единственно истинным бытием, Творцом всего сущего. Следует упомянуть, что в средневековой эстетике символизм (христианский) имел широкое обоснование, получив воплощение в произведениях различных видов искусства, где красота воспринималась как символ божественного. В Средневековье мир христианских ценностей убедительнее всего воплощался посредством языка музыки. В истории XVII века происходит поворотный момент в различных сферах науки, экономики, культуры.

В наше время баховское творчество традиционно относят к эпохе барокко. Вместе с тем существует взгляд, согласно которому «Бах не укладывается в стилевую систему барокко (хотя и связан с ней)». Так, Т.Н.Ливанова отмечает наличие параллелей в стилевом развитии музыки XVII — XVIII века и приходит к выводу о «собственно баховской системе стилизованных признаков» [104. С. 16].

Заметим, что музыка И.С.Баха убедительно передает специфические черты эпохи барокко, для которой характерно наличие единства противоречивых элементов. А.Е.Махов, анализируя историю музыки, приходит к выводу о том, что «христианская экзегеза весьма рано начинает использовать в своих аллегориях представление о музыке как образе гармоничного сосуществования несходного [125. С. 92—93]. Исследователь отмечает, что для Кассиодора музыка, в которой «различные звуки составляют одну совершенную мелодию» соответствует «грядущему царству Божьему, где святые получают различные вознаграждения за свои деяния, всем же вместе будет дано блаженство» [Там же]. М.Лобанова указывает на существование в ней конфликтных соединений, обнаруживая тем самым в музыке наличие «осмысленные несовместимых начал», считая, что «гармония обнаруживается в подчеркнутой конфликтности» [105. С.8].

В произведениях И.С.Баха встречается прием противопоставления света и тени, символически передающий различие земного и небесно-

го миров, суетно-быстротечного и внеземного вечного, что так же являлось показательным для эпохи барокко. Можно предположить, что данный прием (противопоставления света и тени) используется И.С.Бахом для достижения эффекта хрупкости, особой утонченности небесных образов. Показательна в этом отношении хоральная прелюдия f-moll из "Органной книжечки" ("К тебе взываю, Господи"), где встречаются символические изображения восхождения (анабазис) и нисхождения (катабазис).

Современные исследования выявили зависимость характера звучания («светлоты» и «темноты») от высоты тона. Отмечается серебристое, светлое звучание в высоком регистре, низкие звуки ассоциируются с темнотой, мраком, поэтому, чем «светлее», тем менее звук материален. Анализ общей структуры спектров различных инструментов позволяет сделать вывод о том, что при отсутствии или недостатке обертонов (особенно в нижнем регистре) тембр звука становится скучным, пустым [218. С. 182], так игра красок используется в музыке для изображения внешних явлений природы и выражения чувств человека.

В музыкальном искусстве гармоническая краска выступает в роли символа. Любопытно, тритон в виду его уникальной «двуличности» нередко называют «дьяволом в музыке»; таинственно, фантастично звучат увеличенные и уменьшенные аккорды и лады. Минорный лад традиционно используется композиторами для передачи образов печали, скорби, в противоположность мажору, который служит ярким средством воплощения образов радости, веселья, хотя бывают и исключения. Это — ария Орфея «Потерял я Эвридику», написанная К.Глюком в C-dur (до-мажоре), что является показательным примером в отношении зависимости выбора музыкального языка от эстетических устремлений исторической эпохи. Как известно, в глюковскую эпоху считалось невозможным показывать сильнейшие аффекты силой музыкального искусства, вследствие чего минор приобретает в звучании окраску светлой печали. Следует привести еще факт, указывающий на существование своеобразных афоризмов в музыкальном творчестве, — излюбленный прием мажорного завершения минорных прелюдий и фуг И.С.Баха. Данный прием выступает знаком авторского стиля.

Действительно, существует тесная связь между выбором композитором ладотональности и фиксацией, передачей музыкального образа произведения. Так, Р.Шуман в статье «Характеристика тональностей» отметил наличие связи между используемой композитором тональностью и выражением определенного чувства. Известно, что в творчестве М.И.Глинки, А.П.Бородина, П.И.Чайковского, Ф.Листа целотоновая гамма несет семантическое значение, характеризуя ирре-

альные, фантастические образы. Специальные исследования, в частности Т.Гончаренко, посвященные вопросам истории тональной музыки, акцентируют внимание на наличии продолжительного периода в ее становлении, который характеризуется стремлением оградить каждую из тональностей определенным, присущим только ей содержанием, что отметил когда-то Г.В.Ф.Гегель, написавший о том, что тональности делятся по признаку твердости и мягкости на мажорные и минорные, и получают определенный характер через основной тон, от которого они исходят: «Характер этот опять-таки соответствует своеобразному проявлению чувства — жалобе, радости, печали, бодрящему возбуждению и т.д. В этом смысле уже древние много говорили о различии тональностей и многообразно использовали это различие» [46. С. 268]. Более того, современные исследования в области тональной семантики содержат сведения о том, что диэзные тональности воспринимаются слушателями как яркие, динамичные, а бемольные — как более спокойные, что позволяет проанализировать выбор композиторами конкретных тональностей, за которыми закрепляется определенное значение.

Практика свидетельствует о том, что выбор тональности имеет историческое обоснование. Представляет интерес особенности выбора тональности, в которых написаны те или иные произведения, в частности, И.С.Баха (случаен он или имеет обоснование?).

В науке о музыке распространен взгляд, согласно которому И.С.Бах в прелюдиях и фугах намеренно выбирает мажорные тональности (Des (Cis) — dur, D-dur, Es-dur и B-dur) для передачи образов радостной устремленности, легкости, игривости, а минорные (es-moll, b-moll и h-moll), напротив, служат композитору для выражения трагического начала. В частности, Б.Л.Яворским и В.Б.Носиной, развивающей его взгляды, отмечается, что тональность D-dur (ре-мажор) выражала «шумные» эмоции, бравурность, героизм, победное ликование, напротив, тональность h-moll (си-минор) считалась «пассионной», связанной с образами страдания, распятия, а d-moll (ре-минор) — «патетической», но наиболее печальными были тональности c-moll (до-минор), f-moll (фа-минор), g-moll (соль-минор), b-moll (си-бемоль-минор). Вышеназванные исследователи утверждают, что с понятием триединства (Троицы) ассоциируется Es-dur (Ми-бемоль-мажор) с его тремя бемолями, а C-dur (До-мажор) выражает радостные чувства [236. С. 94].

Существующие работы музыковедов (Г.Виноградова, М.С.Друскина, Т.Гончаренко, Е. Красовской, Г.Г.Нейгауза, А.Швейцера, Б.Л.Яворского и др.) доказывают, что в эпоху так называемого «венского классицизма», особенно в творчестве В.Моцарта и Л.Бетховена, выбор ладотональностей был не случаен, он обусловлен музыкальным образом. Более того, Г.Виноградов и Е.Красовская усматривают опре-

деленную эстетическую роль в этом процессе «Теории аффектов» И.Маттезона, суть которой в том, что каждая тональность связана с выражением определенного аффекта, например, тональность c-moll (до-минор) была предназначена для выявления трагических чувств. Кстати, данная тенденция продолжит развитие в западноевропейской (а также русской) музыкальной культуре. Так, в творчестве венского классика Л.Бетховена багаж «трагических тональностей» пополняют cis-moll и f-moll, a b-moll и h-moll добавляют композиторы-романтики, которые, кстати, обильно используют символику для создания музыкальных образов.

А.Швейцер, ссылаясь на то, что И.С.Бах целиком принадлежит своему времени, причисляет его к художникам объективного плана, к которым он относит тех, кто целиком принадлежит своему времени и пользуются художественными формами и мыслями, которые предлагает им эпоха, не подвергают критике современные им художественные средства выразительности и не чувствуют никакой внутренней потребности к тому, чтобы пролагать новые пути. Заметим, что в наши дни И.С.Бах воспринимается исследователями его творчества не как композитор-ремесленник, а как Художник, сумевший оперируя традиционными средствами, создать новые формы, наполнив их глубинным смыслом. Может быть, сплетение традиции и новаторства в творчестве кантора школы Фомы объяснит двойственность впечатления от музыкальных образов «бахианы»? Известно, что любое музыкальное произведение может быть рассмотрено с позиции «идеально-материальной системы, находящейся в динамике» (А.Н.Сохор). И.И.Земцовский по поводу процессуальности, рассматриваемой им в качестве основного свойства произведения искусства, справедливо заметил: «...Художественный текст не гробница, где похоронен процесс искусства, а его великий... результат» [цит. по 32. С. 390].

В музыковедении широкое распространение получило выражение «интонационный словарь», которое хотя и «обозначает не более чем круг характерных для эпохи, стиля, направления, творчества отдельного композитора интонаций», но не предполагает каталогизации этих интонаций по общепринятому (формальному) признаку, свойственной словарям, ни тем более их «какого бы то ни было устойчивого (ограниченного по числу значений) толкования» [32. С. 20]. Но, следует отметить, что может быть составлен своеобразный «словарь эпохи» (Б.Асафьев), «словник» каждого языка и обозначены соответствующие правила конструирования художественных предметов, где в последних наличествуют, кроме инвариантных элементов и свои особенные, даже уникальные — «мобильные» (С.Раппопорт).

Для эпохи барокко характерен интерес к каталогизированию аффектов. Чем вызван интерес к всевозможным кодификациям и клас-

сификациям? Возможно, его простимулировало распространение идеи энциклопедии. Известно, что в 1700 году Андреас Веркмайстер создает «Musikalisches Send — Schreiben», а в 1707 году «Musikalische Paradoxal — Discourse». Известно, что «мелодические и ритмические формулы, использовавшиеся Бахом, не были исключительно его собственностью — они употреблялись более или менее аналогичным образом всеми его современниками» [31. С. 197]. Так, Арнольд Шеринг вскрывает зависимость музыкального языка от особенностей исторической эпохи, считая, что: «Каждый век имеет свои особые, индивидуально очерченные ритмы и мотивы радости, специальные формулы для выражения грусти, элегичности, гордости, волнения и так далее. Более того, у каждой эпохи свои, лишь одной ей присущие (“звукоизобразительные формулы”). С помощью этих фигур, символизирующих аффекты, слушатель, не раз их слышавший и знакомый с ними, получает возможность понимать музыку и может настраивать свое воображение, чтобы постичь ее развитие» [цит. по 31. С. 197]. Значение аффектов, эмоций в поведении человека (которое будет в дальнейшем воспето сторонниками рационализма в европейской философии Нового времени) в музыке воплощалось в творчестве Баха, Фроберга, Кунау и других композиторов, принадлежавшее целиком современной им «музыке аффектов» [218. С. 308] и содержит реалистические изображения, элементы картинности. Тем самым, А.Швейцер отмечает наличие активного поиска средств и возможностей изобразительности в «добаховском» периоде развития музыки, мотивируя это тем, что «они верили, что все можно изобразить в звуках», например, «в одной из кантат 1744 года на восьмой день после Троицы Телеман изображает ложных пророков в овечьих шкурах модуляцией по квинтовому кругу через все двенадцать мажорных тональностей» и добавляет: «Это уже скорее метафизическая символика» [218. С. 308]. Получается, по А.Швейцеру, что для вышеназванных композиторов музыка является изображением поступков, картин и идей [218. С. 309].

Характерной чертой музыки барокко являлась ассоциация прекрасного с числовой гармонией, с симметрией. По словам Т.Н.Ливановой «Бах — музыкальный мыслитель, ученый музыкант, педагог — был в то же время одним из самых вдохновенных художников, способным потрясти чувства, пронзить сердце человека и внушить ему сознание высшей гармонии мира» [103. С. 16]. Противоположностью образа Христа у И.С.Баха выступает образ Смерти, который получил яркое воплощение в западноевропейской традиции, в частности, он запечатлен композитором в его Прелюдии и фуге b-moll из I тома ХТК. Любопытно, что с точки зрения экстрамузыкальной семантики (с позиций теории Б.Яворского) прелюдия как музыкальный жанр чаще

всего представляет «пространственный образ того или иного события Священной истории» (по А.Ю.Кудряшovu), она «подготавливает «сценическую площадку» для символически и аффектно более значимого действия, которое развивается позже в фуге (как это полагается для нее как иерархически более высокого жанра музыки XVII — XVIII веков)» [93. С. 83—84].

Музыка И.С.Баха насыщена не только мелодиями-символами, в ней воплощаются также символы рецепционного ожидания, т.е. настройки слушателя на восприятие музыки, информацию о характере, содержании произведения (показателен жанр прелюдии И.С.Баха в его «малом цикле» прелюдии и фуги).

Продолжая изыскания, начатые А.Швейцером и Пирро, Б.Л.Яворским отмечается наличие в баховских произведениях устойчивых интонационных формул, выстраивающихся им в определенную символическую систему. Исследователь оперирует понятием «символ», подразумевая под которым «постоянство звукового выражения» [цит. по 24. С.8 4], считая, что «всякая истинная музыка программна, но ее программа есть схема, процесс, символ жизни невидимой» [цит. по 24. С. 84]. Он производит деление символов на условно-бытовые и ладовые, звукоподражательные, ритмо- и интонационно-подражательные. В одном из источников Б.Л.Яворский разделяет символы на четыре группы: условные, бытовые (движения, восклицания, приветственного жеста); символы естественно-ладовые (страдания, страстей); тембровые (биения струнных, дерево, медь — фанфары, кларины); моторные символы [цит. по 24. С. 85].

Итак, творчеству И.С.Баха принадлежит следующая особенность: многое из того, что композитор хотел сообщить посвященным, он зашифровал цифрами, буквами и графикой своих мелодий. В его музыкальном языке присутствуют: числовая символика; религиозные символы (Христа, «визитация ангелов», Креста (распятия)); символы-аногаммы («подписи» И.С.Баха); графические символы подъема и спада; колористические символы света и тени (семантика тональностей, аккордов, трезвучий, интервалов). Музыка Баха содержит психологическую, религиозную символику, а также символику философских идей; символы выражения и изображения; выразительные и изобразительные символы, символы жанра и стиля; рецепционного ожидания и др.

Справедливы слова Б.Л.Яворского в отношении к баховской манере письма, где «взаимодействие музыкальных символов играет чрезвычайно существенную роль и в композиции отдельных сюит, и в организации всего цикла», однако, он вносит уточнение, касаясь того, что при высокой степени насыщенности музыкального языка сюит символами, их «все же не удастся прочесть как связный, сюжетно опреде-

ленный текст», что позволяет ему сделать вывод о том, что «Бах использовал музыкальные символы не для передачи в сюитах некоего религиозно-философского смысла, но для построения их формы, а высокая степень насыщенности сюит религиозно-философскими символами объясняется тем, что это просто был язык, которым говорил Бах» [236. С. 142].

Исходя из эмпирического материала музыки, можно заключить, что символика играла ведущую роль в творчестве И.С.Баха и для полноты прочтения музыкальных символов, содержащихся в его произведениях, необходимо учитывать особенности исторической эпохи, в которую творил композитор, национальные корни его музыкальных феноменов, мировоззренческую установку и т.п.

Материалы научных изысканий исследователей музыки барокко, убеждают нас в том, что И.С.Бах осуществлял сознательный выбор символики для создания библейских образов своих композиций. Гениальный композитор умело сочетал работу с символами и создание ярких эмоциональных образов. К баховскому творчеству подходят слова русского философа: «Гений тем и гениален, что он умет подчинять свое «я» логике открывающейся ему идей и образов» [99. С. 208], иначе говоря, продолжает С.А.Левицкий «гениальность заключается не в силе чисто субъективной фантазии — тогда многих сумасшедших нужно было бы назвать “гениальными”, а в способности гения вознестись в мир творческих первообразов и “восхитить” их, облечь их в художественную плоть» [99. С. 161].

В завершение, следует отметить особое значение творческого метода И.С.Баха для последующего развития музыки, для чего обратимся к высказыванию М.Лобановой: «Порой нужно усилие, чтобы вспомнить о том, что Бах писал именно в эпоху барокко, настолько его творчество связывается современным сознанием не с прошлым, а с настоящим в культуре» [105. С. 12], подчеркивающему актуальность звучания темы «Бах и современность».

Таким образом, символизация в музыке — процесс наделения переносным значением музыкальных феноменов. В содружестве с разнообразными видами искусств, при использовании метода программности, где литературная программа доносит до слушателя некоторую систему образов, передающих определенную идею, музыкой нередко достигается наибольшая символическая информативность. Символы, передающие поэтическую идею, наслаиваются на символообразования, выраженные музыкальным языком.

Для наиболее полного и глубокого представления структуры символотворчества необходим анализ нотной записи (графических знаков), являющейся своеобразным кодом запечатления музыкальной информации, позволяющей переводить речевые знаки (звучащее) в систему

языковых знаков, так как в процессе функционирования в музыкальной деятельности графических знаков, на каждом ее этапе (при создании музыки, исполнении и восприятии) в виду фактора субъективности, происходит все большее насыщение их новыми значениями. При этом процесс символизации становится все более интенсивным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В книге была предпринята попытка раскрыть главные закономерности порождения и функционирования языка музыки, что потребовало рассмотрения отражения действительности в музыкальном творчестве, которое может быть понято лишь при помощи понятий «язык музыки», «музыкальный образ», «знак» и «символ», являющихся его универсальными категориями. Осознание человеком окружающего его мира и осознание им самого себя невозможно без обращения к бытию музыкальных феноменов (под бытием музыки понимается полиязыковая реальность, где находят распространение знаковые системы разных видов искусства, поэтому одним из центральных вопросов монографии становится вопрос перевода информации с одного уровня языковой системы на другой, рассмотренный на примере творчества И.С.Баха), так как музыка представляет собой особый язык, элементами которого являются музыкальные звуки, который пронизывает все сферы жизнедеятельности человека, способствуя формированию развитого мировоззрения, созиданию общеродовых ценностей.

Проблема познания мира через музыкальные феномены влечет за собой выявление понятия «художественный образ», рассмотрение его видов и их соотношения. Музыкальный образ определяется автором как вид художественного образа, воспроизводящий эстетические качества субъективной и объективной действительности при помощи музыкальных звуков; как сложная иерархическая система, доносящая посредством музыкального языка, являющегося своеобразным способом передачи эстетической информации. Исследование музыкального образа привело к поиску специфики языка музыки, понимаемому как сложная иерархическая, многоуровневая система, где основным элементом выступает музыкальный звук (тон), который составляет материальную основу музыки, и к необходимости выработки критерия принадлежности звука музыкальному искусству. Характерной чертой языка музыки является наличие в нем разных знаковых уровней, которые взаимодействуют друг с другом и образуют систему уровней: звуковы-

сотный (лад, гармония, тембры, регистры, тональность, мелодия); ритмический (ритмические рисунки); композиционная сторона (музыкальный процесс в целом): все средства, создающие композицию; исполнительская интерпретация (агогика, артикуляция, штрихи и исполнительская интонация). Известно, что каждое из средств музыкальной выразительности имеет три значения: коммуникативное, синтаксическое (организующее форму), семантическое.

Исследование интонационной природы музыки представляет особый интерес как следствие того, что музыкальный образ оформляет свое бытие благодаря наличию этого средства запечатления развернутой системы эмоций, настроений, переживаний человека. В ходе исследования была выявлена специфика речевых интонаций музыки, так как они признаются автором наиболее символически нагруженными (особенно в вокальных жанрах в сравнение с языковой музыкальной интонацией).

Музыка — искусство, эмоционально окрашенное (хотя не следует забывать об ее рационалистической составляющей), оперирующее звуками, т.е. существующее лишь в звучании, тем самым утверждается, что музыка — это звучащая реальность.

Анализ специфики бытия языка музыки позволяет обнаружить характерные черты музыки как вида искусства и выделить функции, выполняемые ею в процессе представления действительности (эстетическая, коммуникативная, номинативная, репрезентативная, сигнификативная, семиотическая, эвристическо-познавательная, оценочная и регулятивно-воспитательная). К важнейшей (генеральной) функции языка музыки относится информационно-коммуникативная, посредством которой передается особая эстетическая информация, производится обмен знаковыми системами между композитором и слушателями. Это обусловило использование понятия «музыкальная информация» (система образов, передающаяся выразительными (изобразительными) средствами музыкального искусства при помощи сложной системы знаков, обладающая особенностями на таких этапах музыкальной деятельности, как создание, восприятие и воздействие музыкальных феноменов).

В представленной монографии анализируются психо-физиологические аспекты музыкального творчества, и утверждается, что музыка — это идеально-виртуальная реальность, а также выявляется сущность музыкального мышления, основанного на внутренних слуховых представлениях, опыте, знаниях, которая состоит в переработке, оценке и создании музыкальной информации. Автор рассматривает музыкальное мышление как специфическую разновидность символического мышления, синтетическую форму, где наглядно-чувственное (визуальное) и логическое взаимообуславливают и обогащают друг друга, что влечет за собой анализ понятия «музыкальная культура», под которой понимается совокупность материальных и духовных ценностей, создан-

ных человеком, она определяется как способ воспроизведения, сохранения, регуляции и развития специфической информации, передаваемой посредством музыкального языка.

Аксиологический подход к музыкальной культуре позволяет определять бытие музыки как ценность, и выявляет особенности трансляции многообразия ценностей различного уровня посредством ее языка, другими словами, происходит доказательство, что аксиология — реальная жизнь музыки, выявляются факторы, способствующие формированию метафизических потребностей людей в музыкальном искусстве, анализируется феномен массовой культуры.

Музыкальная культура занимает ведущую позицию в деле объединения этносов посредством специфического языка символов. Музыкальный символ — знак, имеющий переносное значение (второе), характеризующийся общезначимостью; универсальная категория музыкального творчества, функционирующая на всех уровнях организации системы музыки. Это разновидность художественного символа. В музыкальном знаке (символе) связь между материальной формой и значением условна. Предмет, выступающий в роли знака, функционирует в конкретной знаковой системе, что необходимо учитывать при дешифровке музыкальной информации. Выявление предпосылок возникновения языка музыки — особой, постоянно возобновляющейся знаковой системы, бесконечно производящей разнообразные смыслы, поиск специфики и дальнейших перспектив его развития вызвал интерес автора к проблемам дешифровки музыкальных феноменов.

Вопрос десимволизации обусловил рассмотрение генезиса и специфики современной нотации, что потребовало обращение к анализу механизмов фиксации звучащих феноменов в графическую форму, где каждый уровень музыкальной системы воплощается особой системой музыкальных знаков, в результате чего была выявлена специфика буквенных, числовых и графических знаков, используемых в наши дни для записи звучащей материи. Доказано, что хотя музыкальный текст фиксирует звучащее, но процесс кодирования характеризуется некоторой неполнотой, так как не представляется возможным полностью «перевести» музыкально-звучащее в нотный текст.

Выявление специфики музыкального творчества обусловило интерес к модели передачи музыкальной информации «композитор — исполнитель — слушатель», что позволило обобщить основные проблемы, связанные с бытием и функционированием художественного знака и символа в искусстве, рассмотренные мыслителями от античности до настоящего времени. Особенности процесса превращения музыкального образа в символ требуют обобщения обширного эмпирического материала. На этой основе представлена модель символизации: «звук — знак — образ — символ», где звук приобретает значение сим-

вола, а символ в свою очередь, оформляется в звуке. Автор рассматривает знаковую ситуацию в музыке, выделяя трех ее участников, взяв за основу схему: субъект, объект и знак, где важнейшей составляющей является субъект-интерпретатор. Для лучшего понимания процессов, происходящих в действительности, музыкальными средствами моделируются образы-символы. Символами в музыке могут выступать как отдельные звуки, их мелодические, гармонические, тембровые и динамические сочетания, так и строго дифференцированные музыкальные образы, доносимые конкретным музыкальным построением, жанр, авторский стиль.

Итак, музыка рассматривается в контексте культурно-исторической реальности, доказывается, что символизация в музыке — процесс наделения переносным значением музыкальных феноменов, что потребовало обращения к различным знаковым образованиям, используемым музыкальным искусством, таким как единичные знаки, знаковые системы и символы. Утверждается, что музыка — это особый искусственный язык, оперирующий многообразными знакообразованиями: от простейших сигналов до более сложноорганизованных знаковых систем и символов, в свою очередь дифференцирующихся на единичные и синтетические (под синтетическим символом подразумевается знак, наделенный переносным значением, имеющим социальную значимость, содержащий в своем составе символы различных видов искусств).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно, Т. Избранное : Социология музыки [Текст] / Т. Адорно ; Пер. М. И. Левина, А. В. Михайлов. – М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Алдошина, И. Музыкальная акустика [Текст] / И. Алдошина, Р. Приттс. – СПб. : Композитор-СПб, 2006. – 720 с.
3. Алкон, Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное [Текст] : Автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Владивосток, 2002. – 43 с.
4. Алексеев, Б. Элементарная теория музыки [Текст] / Алексеев Б., Мясоедов А. – М. : Музыка, 1986. – 240 с.
5. Апетян, З. А. Воспоминания о Рахманинове. [Текст] Т. 2. / З. А. Апетян. – Изд. 5-е, доп. – М. : Музыка, 1988. – 666 с.
6. Апрелева, В. А. Музыка как выражение и предвосхищение культуры [Текст] / В. А. Апрелева. – СПб. : Инфо-да, 2004. – 380 с.
7. Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика [Текст] / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – с. 90–129.
8. Арановский, М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений [Текст] / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – с. 252–271с.
9. Арановский, М. Г. Синтаксическая структура мелодии [Текст] / М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1991. – 320 с.
10. Аристотель. Метафизика [Текст] / Аристотель ; Пер. А. В. Кубицкого. – Ростов н/Д. : Феникс, 1999. – 608 с.
11. Асафьев, Б. В. Об опере [Текст] : Избранные статьи / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1985. – 344 с.
12. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. В. Асафьев. – Л. ; 1971.
13. Барт, Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. – М., 1994, с. 80.
14. Барт, Р. // Семиотика [Текст] : Антология / Сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е. – М. : Академический проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. – с. 327–371.
15. Барт, Р. Система моды [Текст] : Статьи по семиотике культуры / Р. Барт ; Пер. С. Н. Зенкина – М. : Изд-во им. Саблинских, 2004. – 512 с.
16. Басин, Е. Я. Семантическая философия искусства [Текст] : Критический анализ / Е. Я. Басин. – М.: Мысль, 1973. – 216 с.
17. Батай, Ж. Литература и Зло [Текст] / Ж. Батай ; Пер. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой, предисл. Н. В. Бунтман. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 166 с.
18. Бауэр, В. Энциклопедия символов [Текст] / В. Бауэр, И. Домотц, С. Головин ; Пер. с нем. Г. Гаева. – М. : КРОН-ПРЕСС, 2000. – 504 с.
19. Бахтин, М. М. Собр. соч. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. [Текст] / М. М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1997. – 731 с.

20. Бекетова, Н. «Колокола» С. Рахманинова: концепция предостережения [Текст] // С. В. Рахманинов : К 120-летию со дня рождения (1873 – 1993) : Научн. Тр. Московской гос. консерватории / Ред. А. И. Кандинского. – М. : 3-я типография РАН. – с. 64–73.
21. Белый, А. В. Символизм как миропонимание [Текст] / А. В. Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
22. Бергсон, А. Творческая эволюция : Материя и память [Текст] / А. Бергсон ; Пер. с фр. М. Булгакова, А. Баулер, Б. Быковского, В. Флеровой, И. Гольденберга. – Мн. : Харвест, 1999. – 1408 с.
23. Березовчук, Л. О. О специфике периодов изменения системы музыкального языка [Текст] // Эволюционные процессы музыкального мышления. – Л. : 1986. – с. 3–21.
24. Берченко, Р. Э. В поисках утраченного смысла [Текст] : Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Э. Берченко. – М. : Изд. дом «Классика XXI», 2005. – 372 с.
25. Бершадская, Т. С. Лекции по гармонии [Текст] / Т. С. Бершадская. – Л. : Музыка, 1978. – 200 с.
26. Бизе, Ж. Письма [Текст] / Ж. Бизе ; Пер. Г. Т. Филенко. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1988. – 479 с.
27. Блажевич, Н. В. Математика как язык науки : философско-методологический анализ [Текст] / Н. В. Блажевич. – Екатеринбург : УрГУ, 1993. – 104 с.
28. Блажевич, Н. В. Лекции по эристике [Текст] / Н. В. Блажевич, Ф. А. Селиванов. – Тюмень : ТГУ, 2002. – 192 с.
29. Блажевич, Н. В. Универсалии языка науки [Текст] / Н. В. Блажевич. – Екатеринбург, 1999. – 120 с.
30. Бобровский, В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : Очерки. Вып. 1. [Текст] / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1989. – 268 с.
31. Бодки, Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха [Текст] / Э. Бодки ; Пер. А. Майкапар. – М. : Музыка, 1989. – 388 с.
32. Бонфельд, М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [Текст] / М. Ш. Бонфельд. – СПб. : Композитор, 2006. – 648 с.
33. Борев, Ю. Б. Эстетика [Текст] / Ю. Б. Борев. – М. : Политическая мысль, 1988. – 496 с.
34. Борисова, С. Л. Специфика музыкального бытия [Текст] // XXI век : будущее России в философском измерении : Материалы Второго Российского философского конгресса. Т. 1 / С. Л. Борисова, Ф. А. Селиванов. – Екатеринбург : УрГУ, 1999. – с. 75.
35. Борко, Т. И. Миф в зеркале семиотических концепций [Текст] // Вестник ТюмГУ № 2 / Т. И. Борко. – Тюмень : ТюмГУ, 2004. – с. 105–111.
36. Бранский, В. П. Искусство и философия [Текст] : Роль философии и формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи / В. П. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 1999. – 704 с.
37. Брандт, Г. А. Философская антропология феминизма [Текст] : природа женщины / Г. А. Бранд. – Екатеринбург : Изд-во Гуманитарного ун-та, 2004. – 204 с.
38. Брянцева, В. Н. С. В. Рахманинов [Текст] / В. Н. Брянцева. – М. : Советский композитор, 1976. – 643 с.
39. Букина, О. К. Музыкальная символика: педагогический потенциал [Текст] / О. К. Букина. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2007. – 191 с.
40. Бычков, В. В. Эстетика [Текст] / В. В. Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – 556 с.
41. Бэлза, И. Ф. Оперное творчество Рахманинова [Текст] // С. В. Рахманинов и русская опера / Сб. ст. под ред. И. Ф. Бэлза. – М. : Всероссийское театральное общество, 1947. – 197 с.
42. Валентинова, О. И. Семиотика полифонии [Текст] / О. И. Валентинова. – М. : Изд-во РУДН, 2005. – 259 с.

43. Велижева, Н. К. Специфика новоевропейской музыкальной культуры и методологические проблемы анализа семантики музыки [Текст] / Н. К. Велижева. – Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. консерватории, 2004. – 190 с.
44. Вышеславцев, Б. П. Этика преображенного эроса [Текст] / Б. П. Вышеславский. – М. : Республика, 1994. – 368 с.
45. Гачев, Г. Д. Жизнь художественного сознания. Ч. 1. [Текст] / Г. Д. Гачев. – М. : Искусство, 1972. – 198 с.
46. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по эстетике [Текст] / Г. В. Г. Гегель ; Пер. с нем. Б. Столпнера. // Соч. : в 2 т., т. 1. – СПб. : Наука, 2001. – 622 с.
47. Гончаров, С. З. Логика мышления и аксиология сердца [Текст] / С. З. Гончаров. – Рос. Филос. о-во и др. – Екатеринбург : Издательство «Банк культурной информации», 2006. – 512 с.
48. Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология [Текст] / А. Л. Готсдинер. – М., 1997.
49. Гречко, В. А. Теория языкознания [Текст] / В. А. Гречко. – М. : Высш. шк., 2003. – 375 с.
50. Грэм, Г. Философия искусства [Текст] / Г. Грэм ; Пер. с англ. М. О. Васильевой. – М. : Слово, 2004. – 256 с.
51. Гулыга, А. В. Эстетика в свете аксиологии [Текст] : Пятьдесят лет на Волхонке / А. В. Гулыга. – СПб. : Алетейя, 2000. – 447 с.
52. Девятова, О. Л. Культурное бытие композитора Сергея Слонимского [Текст] : Цикл монографических лекций по курсу «Истории музыки XX в.» / О. Л. Девятова. – Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2000. – 105 с.
53. Девятова, О. Л. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского [Текст] : Опыт культурологического исследования / О. Л. Девятова. – Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2003. – 408 с.
54. Дейнега, А. В. Оратории И. С. Баха [Текст] : к проблеме типологии жанра / Культура эпохи барокко : философия, литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка. – Екатеринбург, 2000. – С. 99–104.
55. Декарт, Р. Компендиум музыки [Текст] // Р. Декарт. Музыкальная эстетика западной Европы XVII – XVIII веков. – М., 1971.
56. Демина, Л. В. Традиционный свадебный обряд переселенцев (Восточных славян) Западной Сибири [Текст] // Вестник ТюмГУ № 2 / Л. В. Демина. – Тюмень : ТюмГУ, 2004. – с. 121–134.
57. Денисова, А. Б. Бытие музыкального образа : онтолого-гносеологический анализ [Текст]. – Автореферат на соискание ученой степени кандидата философских наук. – Казань, 2000. – 16 с.
58. Дубинец, Е. Определяя мир музыкально [Текст] // Музыкальная академия № 1 / Е. Дубинец. – М. : Музыка, 2006. – с. 193–198.
59. Друскин, М. С. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / М. С. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с.
60. Дюринг, Е. Ценность жизни [Текст] / Е. Дюринг. – Мн. : Харвест, М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. – 336 с.
61. Жерар, М. Равель в зеркале своих писем [Текст] / М. Жерар, Р. Шалю. – Л. : Музыка, 1988. – 248 с.
62. Житомирский, Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны [Текст] / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. – М. : Музыка, 1989. – 303 с.
63. Жукова, О. А. Художественная философия барокко в контексте европейской культуры : к вопросу о стилевых доминантах мышления [Текст] // Культура эпохи барокко (философия, литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка) – Екатеринбург, 2000. – с. 3–6.
64. Жукоцкая, З. Р. Русский символизм как смысловая доминанта в культуре серебряного века [Текст] // Культура и цивилизация. Ч. 1. – Екатеринбург : УрГУ, 2001. – с. 82–85.
65. Жульен, Н. Словарь символов [Текст] / Н. Жульен ; Пер. с фр. С. Каюмов, И. Устьянцева. – Челябинск, 1999. – 497 с.

66. Задерацкий, В. В. Музыкальная форма [Текст] : В 2 вып. Вып. 1 / В. В. Задерацкий. – М. : Музыка, 1995. – 544 с.
67. Закс, Л. И. Музыка. Культура. Человек [Текст] / Л. И. Закс. – Свердловск : Изд-во УрГУ, 1988. – 208 с.
68. Захарян, Т. Б., Пивоваров, Д. В. Сакральный символ в языке религии [Текст] / Б. Т. Захарян, Д. В. Пивоваров. – Екатеринбург : УрГУ, 2006. – 196 с.
69. Зубкова, Л. Г. Общая теория языка в развитии [Текст] / Л. Г. Зубкова. – М. : Изд-во РУДН, 2002. – 472 с.
70. Зыков, В. В. Введение в системный анализ : моделирование, управление, информация [Текст] / В. В. Зыков. – Тюмень : Изд-во ТюмГУ, 1998. – 244 с.
71. Иванов, В. В. Очерки по истории семиотики в СССР [Текст] / В. В. Иванов. – М. : Наука, 1976. – 301 с.
72. Иванов, В. В. Заметки по исторической семиотике музыки [Текст] // Музыка и незвучащее / Отв. ред. Е. В. Пермяков. – М. : Наука, 2000. – с. 6–14.
73. Ивашкин, А. В. Беседы с Альфредом Шнитке [Текст] / А. В. Ивашкин. – М. : Классика-XXI, 2005. – 320 с.
74. Ильин, В. В. Философия науки [Текст] / В. В. Ильин. – М. : Изд-во МГУ, 2003. – 360 с.
75. Ильин, В. В. Философия в схемах и комментариях [Текст] / В. В. Ильин, А. В. Машенцев. – СПб. : Питер, 2005. – 304 с.
76. История эстетической мысли. В 6 т. Т. 4. Вторая половина XIX века [Текст] / Ред. М. Ф. Овсянников. – М. : Искусство, 1987. – 525 с.
77. Исакова, С. З. Гармонический язык позднего Скрябина: к «дематериализации» звучания [Текст] // Музыка и незвучащее / Отв. ред. Е. В. Пермяков. – М. : Наука, 2000. – с. 257–289.
78. Каган, М. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства [Текст] / М. Каган. – Ленинград : Искусство, 1972. – 426 с.
79. Кавдинский-Рыбников, А. Проблема Судьбы и автобиографичность в искусстве С. В. Рахманинова [Текст] // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993) : Научн. Тр. Московской гос. консерватории / Ред. А. И. Кавдинского. – М. : 3-я типография РАН. – с. 90–110.
80. Карпов, В. А. Язык как система [Текст] / В. А. Карпов. – Минск: Высшая школа, 1992.
81. Катонова, С. В. Музыка советского балета [Текст] / С. В. Катонова. – Л. : Советский композитор, 1990. – с. 416.
82. Келдыш, Ю. В. Рахманинов и его время [Текст] / Ю. В. Келдыш. – М. : Музыка, 1973. – 432 с.
83. Келдыш, Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки [Текст] / Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. композитор, 1978. – 510 с.
84. Киласония, Э. Н. Философское прочтение музыкального творчества Софии Губайдулиной [Текст] // Открытая Россия и открытое образование : Материалы Всероссийской научной конференции. – Томск : Изд-во НТЛ, 2002. – с. 31–36.
85. Ким, В. В. Семиотические аспекты системы научного познания [Текст] / В. В. Ким. – Красноярск : Издательство Красноярского университета, 1987.
86. Ким, В. В. Язык науки [Текст] / В. В. Ким, Н. В. Блажевич. – Екатеринбург, 1998. – 214 с.
87. Кирнарская, Д. К. Музыкальное восприятие: проблема адекватности [Текст]: Автореф. дис. д. искусствовед. наук. – М, 1997. – 36 с.
88. Кирнарская, Д. К. Музыкальное восприятие [Текст] / Д. К. Кирнарская. – М. : Кимос-Ард, 2001. – 160 с.
89. Копалов, В. И. Курс лекций по русской философии [Текст] / В. И. Копалов. – Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2004.
90. Корыхалова, Н. П. Музыкально-исполнительские термины : Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях [Текст] / Н. П. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2000. – 272 с.

91. Крейдлин, Г. Невербальная семиотика : Язык тела и естественный язык [Текст] / Г. Крейдлин. – М. : Новое научное обозрение, 2004. – 584 с.
92. Кристева, Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики [Текст] / Ю. Кристева, пер. с франц. Г. К. Косиков, Б. Н. Нарумов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
93. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи XVII – XX вв. [Текст] / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : Лань, 2006. – 432 с.
94. Лазутина, Т. В. Символичность музыки [Текст] / Т. В. Лазутина. – Рос. Филос. о-во и др. – Екатеринбург : Издательство «Банк культурной информации», 2005. – 124 с.
95. Лангер, С. Философия в новом ключе : Исследование символики разума, ритуала и искусства [Текст] / С. Лангер, пер. с англ. С. П. Евтушенко. – М. : Республика, 2000. – 287 с.
96. Ларош, Г. А. Избранные статьи. В 5-ти вып. Вып.5. Музыка и литература [Текст] / Г. А. Ларош. – М. : Музыка, 1978. – 334 с.
97. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи [Текст] / Т. Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 166 с.
98. Леви-Стросс, К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа [Текст] // Семиотика : Антология / Сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е. – М.: Академический проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. – с. 423–453.
99. Левицкий, С. А. Трагедия свободы [Текст] / С. А. Левицкий / Сост., послесловие и комментарии В. В. Сапова – М. : Канон, 1995. – 512 с.
100. Лейбниц, Г. В. Т. 2. [Текст] / Г. В. Лейбниц ; Ред., авт. вступ. статьи и примеч. И. С. Нарский. – М. : Мысль, 1983. – 686 с.
101. Леонардо да Винчи [Текст] / Леонардо да Винчи ; Пер. В. П. Зубов, В. К. Шилейко, А. М. Эфрос. – Мн. : Харвест, М.: АСТ, 2000. – 704 с.
102. Ливанова, Т. Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом [Текст] / Т. Н. Ливанова / Сост. Ю. К. Евдокимова. – М. : Музыка, 1980. – 238 с.
103. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2 т. Т. 2. [Текст] / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1982. – 622 с.
104. Лихачев, Д. С. Текстология: краткий очерк [Текст] / Д. С. Лихачев. – Археологическая комиссия РАН. – 2-е изд. – М. : Наука, 2006. – 176 с.
105. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность [Текст] / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. Композитор, 1990. – 312 с.
106. Лойфман, И. Я. Архетипические структуры мировосприятия: поляризация и когеренция [Текст] // Человек как творец культуры : Тематический сборник к Всероссийской научно-практической конференции «Творчество и культура». Екатеринбург, 1997. – с. 244–255 с.
107. Лойфман, И. Я. Основы гносеологии [Текст] / И. Я. Лойфман, М. Н. Руткевич. – Екатеринбург : УрГУ, 1996. – 176 с.
108. Лосев, А. Ф. Знак. Символ. Миф [Текст] / А. Ф. Лосев. – М. : МГУ, 1982.
109. Лосев, А. Ф. Форма. Стиль. Выражение [Текст] / А. Ф. Лосев ; Сост. А. А. Тахо-Годи ; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – М. : Мысль, 1995. – 944 с.
110. Лотман, Ю. М. Об искусстве [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
111. Лотман, Ю. М. Семиосфера [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
112. Лотман, Ю. М. История и типология русской культуры [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство-СПб, 2002. – 768 с.
113. Лукач, Д. Самообразие эстетического. В 4 т. Т. 2. [Текст] / Д. Лукач. – М. : Прогресс, 1986.– 467 с.
114. Лукач, Д. Самообразие эстетического. В 4 т. Т. 3. [Текст] / Д. Лукач. – М. : Прогресс, 1986.– 296 с.
115. Лурья, А. Р. Язык и сознание [Текст] / А. Р. Лурья ; Под ред. Е. Д. Хомской. – Ростов н /Д. : Изд-во «Феникс», 1998. – 416 с.

116. Льюиз, Д. Модусы значения [Текст] // Семиотика : Антология / Сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е. – М. : Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – с. 227–242.
117. Льюиз, Д. Обшая семантика [Текст] // Семиотика : Антология / Сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е. – М. : Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – с. 271–304.
118. Любутина, К. Н. [Текст] / А. В. Грибакин, Ю. Г. Ершов, К. Н. Любутина // Двадцать лекций по философии : Учеб. Пособие / Под ред. А. В. Грибакина. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 2001. – 408 с.
119. Мазель, Л. А. Анализ музыкальной формы [Текст] / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1986. – 528 с.
120. Мазель, Л. А. О лирической мелодике Рахманинова [Текст] // С. В. Рахманинов : сб. ст. и материалов / Ред. Т. Э. Цытович. Т. 1. – М. : Музгиз, 1947. – 269 с. – с. 155–176.
121. Мальцев, С. М. Семантика музыкального знака [Текст] : Автореф. дис. канд. искусств. наук. – Вильнюс, 1981. – 17 с.
122. Мамардашвили, М. К. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке [Текст] / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. – М. : Школа «Языки русской культуры». – 1999. – 216 с.
123. Маритен, Ж. Ответственность художника [Текст] // Самосознание европейской культуры XX века : Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве. – М. : Политиздат, 1991. – с. 171–208.
124. Маслов, Ю. С. Введение в языкознание [Текст] / Ю. С. Маслов. – 3-е изд., испр. – М. : Высш. шк., 1998. – 272 с.
125. Махов, А. Е. Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике [Текст] / А. Е. Махов. – М. : Intrada, 2005. – 224 с.
126. Медушевский, В. В. Как устроены художественные средства музыки [Текст] / Эстетические очерки. Вып. 4. – М. : Музыка, 1977. – с. 79–94.
127. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки [Текст] / В. В. Медушевский. – М., 1976. с. 207–230.
128. Месарович, М. И., Такахара, Я. – Цит. соч. – с. 21, 53.
129. Мечковская, Н. Б. Язык и религия [Текст] / Н. Б. Мечковская. – М. : Торговый дом «Гранд», 1998. – 352 с.
130. Милка, А. П. Занимательная бахiana (выпуск 1) : Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятных недоразумениях [Текст] / А. П. Милка, Т. В. Шабалина. – СПб. : «Композитор», 2001. – 208 с.
131. Мильштейн, Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения [Текст] / Я. И. Мильштейн. – М. : Классика – XX1, 2004. – 352 с.
132. Михайлов, А. И. Основы информатики [Текст] / А. И. Михайлов. – М. : Наука, 1968. – 173 с.
133. Михайлов, М. К. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы [Текст] // Этюды о стиле в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – с. 39–66.
134. Михайлов, М. К. Фонизм как стилиевой признак [Текст] // Этюды о стиле в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – с. 236–242.
135. Михайлов, М. К. Национальный стиль [Текст] // Этюды о стиле в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – с. 255–259.
136. Михайлов, М. К. Стилиевые аналогии [Текст] // Этюды о стиле в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – с. 259–261.
137. Михайлов, М. К. Стилиевые признаки и образные сферы [Текст] // Этюды о стиле в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – 244–252 с.
138. Могилевская, С. А. Виолончель Санта Тереза [Текст] / С. А. Могилевская. – М., 1966. – 206 с.
139. Моль, А. Теория информации и эстетическое восприятие [Текст] / А. Моль. – М., 1966. – 206 с.

140. Моррис, Ч. У. Основания теории знаков [Текст] // Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – с. 45–98.
141. Мясникова, Л. А. Двадцать лекций по философии [Текст] / Л. А. Мясникова. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2001. – с. 350.
142. Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
143. Назайкинский, Е. В. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии) [Текст] // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). Научн. Тр. Московской гос. консерватории. – М.: 3-я типография РАН. – 184 с. – с. 15–29.
144. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
145. Наумов, А. В. Траурный марш: история и теория жанра [Текст]: Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 2001. – 16 с.
146. Никитенко, О. Б. Фонологические аспекты музыкального языка [Текст]: Автореф. дис. канд. искусств. наук. – Ленинград, 1987. – 24 с.
147. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки [Текст] / Ф. Ницше; Пер. с нем. Г.А.Рачинского. – СПб.: Азбука, 2000. – 230 с.
148. Новоженев, Ю. И. Филетическая эволюция человека [Текст] / Ю. И. Новоженев. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2005. – с. 124.
149. Орлова, Е. М. Очерки по истории русской музыки [Текст] / Е. М. Орлова. – М.: Музыка, 1985. – 368 с.
150. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства [Текст] // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве. – М.: Политиздат, 1991. – с. 230–264.
151. Оруджев, З. М. Диалектика как система [Текст] / З. М. Оруджев. – М.: Политиздат, 1973. – 352 с.
152. Осипцева, Н. В. Бытие танца как процесс [Текст]: дис. канд. философских наук. – Тюмень, 2007. – 24 с.
153. Павлов, А. В. Элементы философии культуры [Текст] / А. В. Павлов. – Тюмень, ТОГИРРО, 1997. – 165 с.
154. Пальмова, В. А. Средневековые реминисценции в фугах И. С. Баха [Текст] / / Культура эпохи барокко / Урал. гос. консерватория. – Екатеринбург, 2000. – 63–66 с.
155. Панкевич, Г. Звучащие образы [Текст] / Г. Панкевич. – М.: Музыка, 1997.
156. Петров, Ю. В. Философия человека [Текст] / Ю. В. Петров. – Томск: Изд-во НТЛ, 2002. – 1004 с.
157. Пиаже, Ж. Схемы действия и усвоение языка [Текст] // Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – с. 144–151.
158. Пирс, Ч. С. Из работы «Элементы логики. GRAMMATICA SPECULATIVA» [Текст] // Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. Изд. 2-е. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – с. 165–227.
159. Пиз, А. Позы спящего: Nonfiction (Деловой бестселлер) [Текст] / А. Пиз, С. Данкелл; Пер. с англ. Н. Е. Котляра, Л. Островского / Сост. В. В. Шарпило / Мн.: Парадокс, 1998. – 416 с.
160. Плотноков, В. И. Двадцать лекций по философии [Текст] / В. И. Плотноков. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2001. – с. 372.
161. Покотило, О. А. Жизнь музыки [Текст]: Музыкальный процесс как целостное образование / О. А. Покотило. – Екатеринбург, 2000. – 152 с.
162. Полупан, Е. В. Образная система А. Н. Скрябина [Текст]: Автореф. дис. канд. искусств. наук. – Р-на-Дону: 2000.
163. Попова, Т. В. О музыкальных жанрах [Текст] / Т. В. Попова. – М.: Знание, 1981. – 128 с.

164. Поповская, О. И. Символическая программность в советской музыке 70–80-х гг. [Текст] : автореферат дис. канд. искусств. наук, Л., 1990. – 17 с.
165. Потебня, А. А. Слово и миф [Текст] / А. А. Потебня. – М. : Правда, 1989. – 622 с.
166. Прокофьев, С. С. и Мясковский, Н. Я. Переписка [Текст] – М. : Сов. Композитор, 1977. – 597 с.
167. Пропп, В. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу) [Текст] // Семиотика : Антология / Сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – с. 453–472.
168. Протопопов, В. В. Воспоминания о Рахманинове [Текст] / В. В. Протопопов ; Сост. и ред. З. А. Апетян. Т. 2. – Изд. 5-е, доп. – М. : Музыка, 1988. – 666 с.
169. Пухначев, Ю. Колокол [Текст] // Наше наследие V (23) / Ю. Пухначев. – М.: Искусство, 1991. – с. 5–21.
170. Рагс, Ю. Уровни и содержание музыковедческих измерений [Текст] // Эстетика : информационный подход – вып. 5. – М. : Смысл, 1997. – 205 с.
171. Радя, В. В. Основания генезиса музыки в первобытности [Текст] : Дис. канд. искусств. наук, Екатеринбург, 1999. – 24 с.
172. Радугин, А. А. Эстетика [Текст] / А. А. Радугин. – М. : Центр, 1998. – 240 с.
173. Реформатский, А. А. Введение в языкознание [Текст] / А. А. Реформатский. – М. : Просвещение, 1967. – с.
174. Розин, В. М. Семиотические исследования [Текст] / В. М. Розин. – М. : ПЕР СЭ., СПб. : Университетская книга, 2001. – 256 с.
175. Розин, В. М. Мышление и творчество [Текст] / В. М. Розин. – М. : ПЕР СЭ., 2006. – 360 с.
176. Романовская, Т. Б. Музыка, неслышимая музыка, неслышимое в музыке и наука [Текст] // Т. Б. Романовская. Музыка и незвучащее / Отв. ред. Е. В. Пермяков. – М. : Наука, 2000. – с. 14–24.
177. Рубаха, Е. Встречают по одежке [Текст] // Музыкальная академия № 1 / Е. Рубаха. – М. : Музыка, 2006. – с. 198–199.
178. Руссо, Ж. – Ж. Сочинения [Текст] / Ж. – Ж.Руссо ; Пер. с фр. Н. И. Кареева и др. / Сост. и ред. Т. Г. Тетенькина / Калининград : Янтарный сказ, 2001. – 416 с.
179. Сагатовский, В. Н. Философия антропокосмизма в кратком изложении : Курс лекций [Текст] / В. Н. Сагатовский. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского университета, 2004. – 232 с.
180. Семиотика: Антология [Текст] – Сост. Ю. С. Степанов. – М. : Академический проспект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001.
181. Скафтымова, Л. О Dies igae у Рахманинова [Текст] // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993) : Научн. Тр. Московской гос. консерватории / Ред. А. И. Кандинского. – М. : 3-я типография РАН. – 184 с. – с. 84 – 90.
182. Словарь христианского искусства [Текст] / Д. Апостолос-Каппадона ; Пер. с англ. А. Ивановой. – Челябинск : Изд-во Урал- LTD. – 265 с.
183. Смирнов, М. А. Эмоциональный мир музыки [Текст] / М. А. Смирнов. – М. : Музыка, 1989. – 320 с.
184. Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века [Текст] / А. С. Соколов. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
185. Соколова, Ж. А. Специфика визуально-цветового мышления на материале древнерусской иконописи [Текст] : Дис. канд. искусств. наук. – Екатеринбург, 2000.
186. Сохор, А. В. Вопросы социологии и эстетики музыки [Текст] / А. В. Сохор. – Л. : Советский композитор, 1981. – 293 с.

187. Степин, В. С. Философия и поиск новых ценностей цивилизации [Текст] // В. С. Степин / Вестник Российского философского общества № 4 (36). – М., 2005. – с. 10–24.
188. Столяренко, Л. Д. Основы психологии [Текст] / Л. Д. Столяренко. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2004. – 672 с.
189. Сухотин, А. К. Научно-художественные пересечения [Текст] / А. К. Сухотин. – Томск : Изд-во ТомГУ, 1998. – 198 с.
190. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей [Текст] / Б. М. Теплов. – М. ; Л., 1947.
191. Тодоров, Ц. Семиотика литературы [Текст] // Семиотика : Антология / Сост. Ю. С. Степанов. Изд. 2-е. – М. : Академический проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. – с. 371–376.
192. Трубинов, П. Ю. Музыкальная нотация в компьютерном представлении [Текст]. – Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – СПб, 2001. – 15 с.
193. Тюлин, Ю. Н. Музыкальная форма [Текст] / Ю. Н. Тюлин, Т. Бершадская. – М. : Музыка, 1965. – 395 с.
194. Тюлин, Ю. Н. Учение о музыкальной Тюлин. – М. : Музыка, 1976. – 164 с.
195. Тюлин, Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Мелодическая фигурация [Текст] / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1977. – 380 с.
196. Уланова, Г. Автор любимых балетов [Текст] // Г. Уланова / С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. – 2-е изд. – М., 1961. – с. 434.
197. Урсул, А. Д. Информация : методологические аспекты [Текст] / А. Д. Урсул. – М. : Наука, 1971. – 295 с.
198. Урсул, А. Д. Отражение и информация [Текст] / А. Д. Урсул. – М. : Мысль, 1973.
199. Фарбштейн, А. А. Музыкальная эстетика и семиотика [Текст] // Проблемы музыкального мышления – М. : Музыка, 1974. – 280 с.
200. Фатыхов, С. Г. Мировая история женщины : Опыт сравнительной фактографии [Текст] / С. Г. Фатыхов. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 2004. – 792 с.
201. Федоров, Ю. М. Сумма антропологии [Текст] / Ю. М. Федоров. Ч. 1 : Расширяющаяся вселенная абсолюта. Ч. 2 : Космо-антропо-социо-природогенез Человека. – 2-е изд. – Новосибирск : Наука. Сибирская издательская фирма РАН, 1996. – 833 с.
202. Фоли, Дж. Энциклопедия знаков и символов [Текст] / Дж. Фоли. – М. : Вече, АСТ, 1997. – 432 с.
203. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук [Текст] / М. Фуко ; Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. – СПб. : A-cad, 1994. – 405 с.
204. Ханкиш, Я. Если бы Лист вел дневник... [Текст] / Я. Ханкиш ; пер. с нем. М. Погани. – Будапешт, 1963. – 187 с.
205. Харбенко, И. Г. Звук, ультразвук, инфразвук [Текст] / И. Г. Харбенко. – М. : Знание, 1986. – 192 с.
206. Хентова, С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество : монография [Текст]. В 2 книгах. Книга 2 / С. М. Хентова. – Л. : Сов. Композитор, 1986. – 624 с.
207. Холопова, В. Н. О прототипах функций музыкальной формы [Текст] / Проблемы музыкальной науки / Сб. статей. Вып. 4. – М. : Изд-во Сов. комп., 1979 / Ред. Коллегия : М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин, В. Н. Холопова, В. А. Цуккерман. – с. 4–23.
208. Холопова, В. Н. Русская музыкальная ритмика [Текст] / В. Н. Холопова. – М. : Сов. Композитор, 1983. – 280 с.
209. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. I. Музыкальное произведение как феномен [Текст] / В. Н. Холопова. – М. : Издательство Московской Государственной консерватории имени П. И. Чайковского, 1990. – 320 с.
210. Цветаева, А. И. Мастер волшебного звона [Текст] / А. И. Цветаева, Н. К. Сараджев ; Общ. ред. В. Руденко. – М. : Музыка, 1986. – 159 с.

211. Цуккерман, В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды [Текст] : О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. Вып. 2 / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1975. – 464 с.
212. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений : Общие принципы развития и формообразования. Простые формы [Текст] / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1980. – 296 с.
213. Цуккерман, В. А. Соната си минор Ф. Листа [Текст] / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1984. – 112 с.
214. Чередниченко, Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке [Текст] / Т. В. Чередниченко. – М. : Музыка, 1989. – 223 с.
215. Чугаев, А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха [Текст] / А. Г. Чугаев. – М. : Музыка, 1975. – 254 с.
216. Шамахян, Н. Е. Музыкальный образ, его исполнительская интерпретация и восприятие [Текст], автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М. , 1988. – 10 с.
217. Шахнозарова, Н. Интонационный «словарь» и проблема народности [Текст] / Н. Шахнозарова. – М. : Музыка, 1966. – 74 с.
218. Швейцер, А. И. С. Бах [Текст] / А. Швейцер ; Пер. с нем. Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская. – М. : Классика 21, 2004. – 816 с.
219. Шейнина, Е. Я. Энциклопедия символов [Текст] / Е. Я. Шейнина. – М.: Изд-во АСТ ; Харьков : Торсинг, 2001. – 591 с.
220. Шеллинг, Ф. В. Философия искусства [Текст] / Ф. В. Шеллинг ; Пер. с нем. П. С. Попова. – М. : Мысль, 1999. – 608 с.
221. Шестов, Л. И. Апофеоз беспочвенности [Текст] / Л. И. Шестов. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. – 832 с.
222. Шопен, Ф. Письма [Текст] / Ф. Шопен ; Пер. Г. С. Кухарский, С. А. Семеновский. – М. : Музыка, 1982. – 464 с.
223. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление [Текст] / А. Шопенгауэр ; Пер. с нем. Ю. И. Айхенвальд. – Мн: ООО «Попурри», 1998. – Т. 1. – 688 с.
224. Шуман, Р. Из памятной и поэтической записной книжки мастера Раро, Флорестана и Эвсебия [Текст] // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 1 / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. – М. : Музыка, 1982. – с. 89–91.
225. Шуман, Р. Афоризмы из статей разных лет [Текст] // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 1 / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. – М. : Музыка, 1982. – с. 96–101.
226. Шуранов, В. О предметно-чувственном и символическом пространстве музыки [Текст] / Смысловые структуры в музыкальном тексте : Сб. тр. : Вып. 150 / Российская академия музыки им. Гнесиных ; Уфимский гос. институт искусств. – М., 1998. – с. 6–21.
227. Щербинин, М. Н. Искусство и философия в генезисе смыслообразования (опыт эстетической антропологии) : Монография [Текст] / М. Н. Щербинин. – Тюмень : ТГУ, 2005. – 312 с.
228. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст] / У. Эко ; Пер. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник. – СПб. : Изд-во Петрополис, 1998. – 432 с.
229. Энциклопедия символов, знаков, эмблем [Текст] / Сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. – М. : Локид ; Миф. – 576 с.
230. Энциклопедия символизма : Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка [Текст] / Ж. Кассу, П. Брюнеи, Ф. Клодон и др. – М. : Республика, 1999. – 429 с.
231. Эстетика : информационный подход [Текст] // Проблемы информационной культуры. Вып. 5. – М. : Смысл, 1997. – 205 с.
232. Эстетическая антропология [Текст] : коллективная монография / Т. Ф. Гусакова, М. Н. Щербинин, М. Г. Ганопольский, М. Г. Чистякова и др. – Тюмень : Вектор Бук, 2007. – 248 с.

233. Эшпай, А. Я. Первый судья – публика [Текст] / А. Я. Эшпай // Музыкальная академия № 3. – М. : Музыка, 1992. – с. 207–209.
234. Юнг, Карл. Человек и его символы [Текст] / К.Юнг ; Под общ. ред. С. Н.Сиренко. – М. : Серебряные нити, 1998. – 368 с.
235. Юнгер, Г.Ф. Язык и мышление [Текст] / Г. Ф. Юнгер ; Пер. с нем. К. В. Лощевского / СПб. : Наука, 2005. – 300 с.
236. Яворский, Б. Л. Сюиты Баха для клавира [Текст] / Б. Л. Яворский, Е. Носина. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 156 с.
237. Языкознание [Текст] : Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – 2-е изд. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
238. Якобсон, Р. В поисках сущности языка [Текст] // Семиотика : Антология / Сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е. – М. : Академический проект, Екатеринбург : Деловая книга, 2001. – с. 111–129.
239. Яковлев, А. Я. Эстетика [Текст] / А. Я. Яковлев. – М. : Гардарика, 1999. – 464 с.
240. Яковлева, Л. И. Хрестоматия по западной философии: Античность. Средние века. Возрождение [Текст] / Л. И. Яковлева, Л. Е. Яковлева, Д. Н. Радул, М. М. Ковальзон. – М. : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2003. – 800 с.
241. Яроцинский, С. Дебюсси, импрессионизм и символизм [Текст] / С. Яроцинский; Пер. с польского С. С. Попковой. – М. : Прогресс, 1987. – 231 с.
242. Яссер, И.С. Мое общение с Рахманиновым [Текст] // Воспоминания о Рахманинове / Сост. и ред. З. А. Апетян. – Т. 2. Изд. 5-е, доп. – М. : Музыка, 1988. – с. 347–352.
243. Bazhanov, N. Rachmaninov. – М. : Raduga, 1983. – 343 p.
244. Orga, A. Beethoven : His Life & Times – Neptune : Paganiniana Pabl, 1980. – 176 p.
245. Willoughby, D. The World of Musik. – 2nd. – Madison, et al. : WCB Brown & Benchmark Publishers, 1993. – 385 p.

СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ

АБСОЛЮТНЫЙ СЛУХ, способность узнавать или воспроизводить высоту отдельных звуков, не соотнося их с другими, высота которых известна.

АГОГИКА, система темповых смещений, т.е. минимальных отклонений (замедление или ускорение) от основного темпа, которые выравниваются при дальнейшем исполнении.

АКСИОЛОГИЯ, философское учение о природе ценностей.

АКУСТИКА МУЗЫКАЛЬНАЯ, наука о звуке, изучающая физическую природу звука, проблемы, связанные с его возникновением, распространением и восприятием.

АППЕРЦЕПЦИЯ, зависимость восприятия от содержания психической жизни человека, от особенностей его личности.

БЫТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ, существование музыкального произведения в период его создания и его исполнения.

ВРЕМЯ МУЗЫКАЛЬНОЕ, процесс звучания музыкального произведения.

ГАРМОНИЯ, слаженность звучания, объединение звуков в созвучия и их закономерное следование.

ДИНАМИКА МУЗЫКАЛЬНАЯ, средство музыкальной выразительности, служащее для обозначения силы звука.

ЖАНР МУЗЫКАЛЬНЫЙ, эстетическая категория, обозначающей род (вид) произведения в пределах музыкального искусства.

ЗВУКОВАЯ ВОЛНА, процесс переноса энергии механических колебаний в упругой среде.

ЗНАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ, предмет, который служит для приобретения, хранения и передачи информации в музыке.

ЗНАКОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ, совокупность знаков и знаковых систем.

ЗНАКОВЫЕ СИСТЕМЫ, множество музыкальных знаков, имеющих общее отношение, связанных друг с другом и образующих целостность.

ЗНАКОВАЯ СИТУАЦИЯ, сочетание обстоятельств, создающих обстановку функционирования музыкального знака.

ИЗОБРАЖЕНИЕ В МУЗЫКЕ, воспроизведение в музыке объективной и субъективной реальностей.

ИМПРОВИЗАЦИЯ, тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время ее исполнения.

ИНСАЙТ, элемент творчества сродни вспышке, озарению.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ, процесс понимания, освоения и истолкования нотного текста.

ИНТОНАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ, наименьшие наделенные смыслом частицы музыкальной речи; важнейшее средство воплощения музыкального образа, выражающего (изображающего) развернутую систему эмоций, настроений, переживаний.

ИНТУИЦИЯ, непосредственное созерцание, знание, полученное в ходе практического и духовного освоения объекта без осознанных путей его получения.

ИНФОРМАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ, система образов, передающаяся с помощью выразительных (изобразительных) средств музыкального искусства.

КОМПОЗИТОР, музыкант, сочиняющий музыку; автор музыкального произведения.

ЛЕЙТМОТИВ, музыкальный элемент, который неоднократно повторяется на протяжении музыкального произведения; служит обозначением и характеристикой определенного персонажа, предмета, явления, эмоции или понятия. В качестве лейтмотива могут использоваться мелодия (лейттема), гармонический оборот или отдельная гармония (лейтгармония), инструментальный тембр (лейттембр).

МАКРОСИМВОЛ, целостное образование, крупный элемент музыкального произведения, доносящий до субъекта музыкальный образ в целом.

МЕЛОДИЯ, одно из средств создания музыкального образа; однополосная выраженная мысль. Наиболее специфическим компонентом мелодии является звуковысотная линия.

МЕЛИЗМЫ, специальные знаки, приобретшие характер устойчивых оборотов, стереотипных музыкальных формул; мелодические описания мелодии, ее украшения.

МЕТР, ритмическая форма, служащая мерой, в соответствии с которой музыкальный текст делится, кроме смыслового членения, на метрические единицы, определяемые совокупностью обязательных правил, заданных с художественной целью и осознаваемые в виде системы.

МИКРОСИМВОЛ, элемент музыкального произведения, доносящий до субъекта фрагмент музыкального образа.

МУЗЫКА, особое бытие, специфическая форма жизнедеятельности, искусственная среда, созданная людьми на протяжении тысячелетий, выработавшая свои специфические символы, приводящие к созданию языка, знаковой системы в подлинном смысле слова; вид искусства, отражающий явления окружающей действительности в образах, которые, воздействуя на восприятие, воплощаются посредством музыкальных звуков (тонов).

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ, индивидуально-психологическая характеристика лич-

ности, способность субъекта к музыкальной деятельности.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ, то, что нам сообщает музыка, о чем она свидетельствует с помощью сложной системы знаков.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЗВУК (ТОН), один из элементов музыкального языка. Звук может выступать в роли музыкального при соблюдении следующих условий: использование в музыкальном сообщении; является компонентом тех средств, которые создают музыкальный образ; является элементом лада.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ, вид художественного образа, воспроизводящий эстетические качества субъективной и объективной действительности с помощью музыкальных звуков, музыкального языка.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИМВОЛ, знак, имеющий переносное значение (второе), характеризующийся общезначимостью; универсальная категория музыкального творчества, функционирующая на всех уровнях организации системы музыки.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ, особая способность понимать и воспроизводить музыку.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, особый язык, элементами которого являются музыкальные звуки, это система музыкальных средств, сложившаяся в процессе исторического развития музыки.

МУЗЫКОВЕД, профессиональный исследователь музыки.

МЫШЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ, специфическая разновидность символического мышления, синтетическая форма, где наглядно-чувственное (визуальное) и логическое взаимообуславливают и обогащают друг друга. Музыкальное мышление основано на внутренних представлениях, опыте и запасе слуховых образов в памяти, на знаниях, помогающих обобщать, создавать ассоциации.

НОТА, знак, фиксирующий длительность и высоту звука.

НОТНАЯ ЗАПИСЬ, система знаков, обозначающих музыкальные знаки.

НОТНЫЙ СТАН (НОТОНОСЕЦ), составной элемент нотного письма,

представляющий собой пять горизонтальных параллельных линий, на, над или под которыми помещаются нотные знаки.

ОБЪЕКТ, то, на что направлена активность субъекта.

ОТНОСИТЕЛЬНЫЙ СЛУХ, способность определять и воспроизводить звуковысотные отношения в мелодии, аккордах и интервалах в соотношении с другими звуками.

ПАРТИТУРА, способ фиксации всех совместно звучащих голосов в нотной записи.

ПОЛУТОН, в современном европейском равномерно-темперированном строе — наименьший интервал, служащий мерой для измерения расстояния между звуками по высоте и полученный путем деления октавы на 12 равных частей.

ПОСТЫКТ, часть мотива или фразы, идущее после динамической кульминации и отличающаяся постепенным уменьшением динамического напряжения.

ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА, сочетание музыки и программы, представленной в виде литературного заголовка, либо развернутого литературного сюжета; установка на восприятие.

РЕГИСТР, часть диапазона инструмента или певческого голоса, характеризующаяся единым тембром.

РИТМ, чередование музыкальных элементов, создающих своеобразие музыкального образа.

СЕМИОЗИС В МУЗЫКЕ, иерархия знаковых средств, применяемых в музыке, процесс интерпретации знака.

СЕМИОТИКА, наука о знаках и знаковых системах.

СЕМИОТИКА МУЗЫКАЛЬНАЯ, теория, изучающая знаковые системы музыкального звука, языка.

СИГНАЛ, это предмет, оказывающий внешнее воздействие на чувства.

СИМВОЛИЗАЦИЯ В МУЗЫКЕ, процесс надления переносным значением музыкальных феноменов.

СИНОПСИЯ, см. Цветной слух.

СИСТЕМА ЗНАКОВАЯ, множество музыкальных знаков, имеющих общее

отношение, связанных друг с другом и образующих целостность.

СУБЪЕКТ, носитель активности.

СЮИТА, многочастное произведение, представляющее собой ряд, последование отдельных, самостоятельных номеров, объединенных общим замыслом, а также в соответствии с ним — определенным порядком, общей тональностью.

ТЕКСТ МУЗЫКАЛЬНЫЙ, система смыслов знаковых структур музыки.

ТЕМА МУЗЫКАЛЬНАЯ, то, что объединяет все компоненты музыкального произведения; то, о чем это музыкальное произведение.

ТЕМАТИЗМ, тематический материал отдельного произведения.

ТЕМБР, средство м2008.02.12 музыкальной выразительности, передающее окраску звучания.

ТЕМП, средство музыкальной выразительности, задающее и фиксирующее скорость исполнения.

ТЕМПЕРАЦИЯ, уравнивание расположение звуков по их высоте.

ТЕМПЕРАЦИЯ РАВНОМЕРНАЯ, расположение всех музыкальных звуков по равным полутонам.

ТОН, мера для измерения величины интервалов, равная двум полутонам.

ТОНАЛЬНОСТЬ, высотное положение мажорного или минорного лада, определяемого его главным тоном — тоникой.

ФАКТУРА, способ употребления или строения тех или иных выразительных средств, способ изложения музыки, определяющийся в зависимости от замысла и формы музыкального произведения. Основные виды фактуры: вокальная, инструментальная; хоровая, оркестровая; органная, скрипичная и т.д.

ФОРМА МУЗЫКАЛЬНАЯ, способ бытия музыкального произведения, вид музыкального произведения.

ФУГА, название произведения полифонического имитационного склада, в котором тема излагается по определенным правилам в двух или более голосах, а затем разрабатывается тонально и контрапунктически.

ХОРАЛ, напев, мелодия в движении преимущественно ровными долями, написанная на религиозный текст.

ХОРМЕЙСТЕРСКИЙ СЛУХ, разновидность музыкального слуха, выполняющий важную роль в процессе создания знаков и символов в вокальной музыке, особенностью которого является диалектическое соотношение гармоничности и специализации. В это понятие входят как природные слуховые задатки, так и способность к дифференцированному восприятию элементов звуковой логики. Это комплекс психических и интеллектуальных способностей, необходимых для занятий музыкальной деятельностью, для работы с хоровым коллективом, включающий в себя развитый вокальный, мелодический (звуковысотный слух, ладовые представления, чувство метроритма, интонационный слух) и гармонический (ощущение фонической краски аккордов, восприятия звуков как единого целого, чувство строя, ансамбля) виды слуха, а также тембровый, архитектурно-технический слух и внутренние представления.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ, изображение, подобное объектам субъектив-

ной и объективной реальностей; всеобщая категория художественного творчества, способ и результат воспроизведения жизни в искусстве.

ЦВЕТНОЙ СЛУХ, общее название зрительно-слуховых ассоциаций (синестезий, соощущений). Посредствующим звеном в возникновении цветомузыкальных ассоциаций является эмоционально-смысловая оценка тембров и тональностей. Зависит от индивидуальных психофизиологических особенностей музыкального восприятия и от музыкального восприятия.

ЭКСПРОМТ, музыкальная пьеса, созданная мгновенно, разновидность композиции, преимущественно для фортепиано.

ЯЗЫК МУЗЫКИ, особая система музыкальных знаков (символов), сложившаяся в процессе исторического развития музыкального искусства.

ЯЗЫК ЖЕСТОВ, особая система телодвижений, сопровождающих речь для усиления ее выразительности, создающих определенное сообщение.

ОБ АВТОРЕ

ЛАЗУТИНА ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА. Окончила Тюменский колледж искусств по специальности теория музыки, затем — факультет дирижирования Тюменского государственного института искусств и культуры. Обучалась в очной аспирантуре по специальности «онтология и теория познания» (09.00.01) в Тюменском государственном институте искусств и культуры. Прошла профессиональную переподготовку в Институте по переподготовке и повышению квалификации преподавателей гуманитарных и социальных наук при Уральском государственном университете им. А.М.Горького по программам: «Философия» и «Культурология». Кандидат философских наук, доцент кафедры философии. Преподает в Тюменском государственном нефтегазовом университете. Автор 40 научных работ, монографии «Символичность музыки», 3 методических указаний.

Область научных интересов: онтология и теория познания. Кандидатская диссертация — «Процесс символизации в музыке». Основные темы в рамках онтологии и теории познания — «Процесс и структура символизации в музыке», «Язык музыки как знаковая система».

ANNOTATION

The music is especial existence, special form of vital activity, artificial environment, created people during the thousand years, done their special symbols leading to language creation, symbol system in the true sense of the world. It is a kind of art, which is reflected the appearances of environment reality in images, which is influenced the perception, are realized by means of sounds (tones). The main problem of this monograph is the analysis of the musical existence. The considered questions connected with the exposure of the music nature language: the search of its specification, the apportionment the structure and functions what is the research subject in the frame of musical philosophy. The research conception is defined the musical understanding, its language as the symbolcreation, caused the cultural-historic context

The book is addressed to everybody who is interested in the philosophy of the music, the problems of the musical semiotics. It will be useful as for musicians-professionals, so the broad section of the readers. For the scientists, the teachers, the post-graduate students and the students of the higher education.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
Глава 1. ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЯЗЫКА МУЗЫКИ	
1.1. Специфика бытия языка музыки	8
1.2. Генезис и перспективы языка музыки	37
1.3. Структура языка музыки	62
Глава 2. ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К МУЗЫКЕ И ЕЕ ЯЗЫКУ	
2.1. Сущность и становление музыкального образа	73
2.2. Понятие «музыкальное мышление», его специфика и структура	91
2.3. Музыкальная картина мира и ее соответствие реальности	103
Глава 3. МУЗЫКА КАК ЦЕННОСТЬ	
3.1. Музыка в контексте культурно-исторической реальности	122
3.2. Символический мир музыки как ценность особого рода	137
3.3. Символотворчество в музыке (на примере творчества) И.С. Баха	148
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	169
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	173
СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ	184
ОБ АВТОРЕ	188
ANNOTATION	189

CONTENT

INTRODUCTION	5
Part 1. ONTOLOGICAL ASPECT OF THE MUSIC LANGUAGE	
1.1. Specific character of music language objective reality	8
1.2. Genesis and perspective of the music language	37
1.3. Music language structure	62
Part 2. GNOSEOLOGICAL APPROACH TO AND ITS LANGUAGE	
2.1. Essence and formation of music image	73
2.2. Notion of «music thinking», its specific character and structure	91
2.3. Music picture of the world and its correspondence to reality	103
Part 3. MUSIC AS VALUE	
3.1. Music in the context of cultural and historical reality	122
3.2. Symbolic world of music as value of special kind	137
3.3. Symbol creation in music (by example of J.S.Bach)	148
CONCLUSION	169
THE LIST OF THE LITERATURE	173
THE VOCABULARY OF THE MAIN TERMS	184
ABOUT THE AUTHOR	188
ANNOTATION	189

Научное издание
СЕРИЯ
«ФИЛОСОФСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ»
Выпуск 39

ЛАЗУТИНА Татьяна Владимировна

ЯЗЫК МУЗЫКИ

МОНОГРАФИЯ

Редактор *В.В.Ким*
Художник *А.М.Соколов*
Технический редактор *В.Д.Толмачев*
Печать *Ю.В.Яценко*

Изд. лиц. ИД № 04401 от 26.03.01 Подписано в печать 30.06.08

Формат 60×84 $\frac{1}{16}$. Бумага *Union Print*.

Гарнитура *Times New Roman Cyr*. Печать на ризографе.

Усл. печ. л. 11,16. Уч.-изд. л. 12,12. Тираж 300 экз.

Банк культурной информации. 620026, Екатеринбург, ул. Р.Люксембург, 56.

Тел./факс: + 7/3432/251-65-26. Отп. в изд-ве.

